

Universität Karlsruhe (TH)

Institut für Literaturwissenschaft

# **Havarie im Sternenmeer**

## **Metaphorologische Überlegungen zum Motiv des Schiffbruchs im Science-Fiction-Film**

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Magistergrades  
im Fach Germanistik an der Universität Karlsruhe

Vorgelegt von Jörg Hartmann

27. März 2008

Erstgutachter: Prof. Dr. Andreas Böhn

Zweitgutachter: Prof. Dr. Bernd Thum

Jörg Hartmann  
Blumenstr. 27  
69115 Heidelberg  
Matr. Nr. 1079256

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbständig verfaßt und alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen angegeben zu haben. Ich bin mir bewußt, daß ein nachgewiesener Täuschungsversuch rechtliche Konsequenzen haben kann.

---

Datum

---

Unterschrift

# Inhaltsverzeichnis

1	<b>Einleitung</b> .....	1
1.1	Vorgehensweise .....	2
2	<b>Hauptteil</b> .....	5
2.1	<b>Die Metapher</b> .....	5
2.1.1	Schiff und Schiffbruch in der Kulturgeschichte .....	5
2.1.2	Metaphertheorien .....	9
2.1.2.1	Die Metapher als Figur der rhetorischen Rede .....	9
2.1.2.2	Die Metapher als kognitive Struktur .....	10
2.1.2.3	Die kognitive Metaphertheorie von Lakoff/Johnson .....	11
2.1.2.4	Die ‚Metaphorologie‘ Hans Blumenbergs .....	13
2.1.3	Schiffbruch mit Zuschauer .....	16
2.1.3.1.1	Ansatz und Schreibstil .....	16
2.1.3.1.2	‚Leben ist Seefahrt‘ .....	17
2.1.3.2	‚Seefahrt ist Grenzüberschreitung‘ .....	22
2.1.3.3	‚Der Zuschauer ist Epikureer‘ .....	23
2.1.3.4	‚Seefahrt ist notwendiges Risiko‘ .....	26
2.1.3.5	Die Seenot als Schauspiel .....	27
2.1.3.6	Auf See und kein Land in Sicht .....	29
2.1.3.7	Von der Hydronautik zur Astronautik .....	31
2.2	<b>Mensch und Weltall</b> .....	36
2.2.1	Die anthropologische Funktion der Metapher .....	36
2.2.2	Philosophie und Astronomie .....	38
2.2.3	Die Metaphorik astronomischer Modelle .....	39
2.2.4	Weltsicht und Schifffahrt .....	42
2.2.5	Die Kopernikanische Wende .....	44
2.2.6	Die Ambivalenz der Wissenschaft .....	47
2.3	<b>Fiktionale Texte</b> .....	49
2.3.1	Von der Gothic Novel zur Scientific Romance .....	49
2.3.2	Das Erzählmotiv ‚Weltraumreise‘ .....	52
2.3.3	Technik und Literatur .....	55

2.3.4	Das Sprachbild ‚Luftschiff‘ .....	58
2.3.5	Das Sprachbild ‚Raumschiff‘ .....	59
2.3.6	Das Sprachbild ‚Sternenmeer‘ .....	60
2.4	<b>Science Fiction</b> .....	61
2.4.1	Die Bezeichnung ‚Science Fiction‘ .....	63
2.4.2	Filmwissenschaft und Science-Fiction-Film .....	65
2.4.3	Eine Definition des Science-Fiction-Films.....	67
2.4.3.1	Die Problematik des Gattungs-/Genrebegriffs.....	68
2.4.3.2	Phantastische Welten als Erzähl-Modi .....	69
2.4.3.3	Das ‚Novum‘ .....	72
2.4.3.4	‚Science Fiction‘ als narrativer Modus .....	72
2.5	<b>Kino</b> .....	74
2.5.1	Kino und Zuschauer .....	74
2.5.2	Schiffbruch mit Kinobesucher .....	75
2.5.3	‚Film‘ zwischen Fiktion und Wissenschaft .....	79
2.5.4	Lumière und Méliès .....	80
2.5.5	Metaphorik im Film .....	82
2.6	<b>Metaphorologische Überlegungen zu ‚Le Voyage à travers L'impossible‘</b> .....	83
2.6.1	Startpunkt: eine modernisierte Welt .....	83
2.6.2	Transit I: Die Metaphorik der Brücke .....	84
2.6.3	Zwischenstation: Der Einbruch des Fortschritts.....	87
2.6.4	Exkursion: Ein Schiff voller Narren .....	89
2.6.5	Transit II: Superlunare Sphären.....	90
2.6.6	Ziel- und Wendepunkt: Bis zur Sonne und nicht weiter.....	92
2.6.7	Rückkehr: die gewohnte Moderne.....	93
3	<b>Schluss</b> .....	96
3.1	Zusammenfassung .....	96
3.2	Ausblick .....	97

Quellenverzeichnis .....	100
Verwendete Literatur .....	100
Abbildungsverzeichnis .....	111
Filme .....	112
Internet.....	113

## Anhang

CD mit 2 Filmen von George Méliès .....

LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE. Méliès, George. Film, 19 Min. F 1904.

LE VOYAGE DANS LA LUNE. Méliès, George. Film. F 1902.

Videoplayer.exe

## 1 Einleitung

Schon die frühesten der Weltliteratur überlieferten Schriften handeln von abenteuerlichen Reisen auf dem Meer. So befindet sich der Held des um 1200 vor Christus entstandenen Gilgamesch-Epos<sup>1</sup> auf einer Schifffahrt, deren Ziel es ist, ewiges Leben zu finden. Bereits hier zeigt sich eine Verbindung der Konstituenten Meer-Leben-Schiff, die sich in der Geschichte des westlichen Menschen von der Antike bis in die Gegenwart beobachten lässt - und die sich in den Bild gewordenen ‚Träumen von der Zukunft‘ im Science-Fiction-Film fortsetzt.

Das Artefakt ‚Schiff‘ macht die Konfrontation des Bekannten mit dem Unbekannten möglich, und dient daher nicht nur als Reisemedium, es transportiert auch eine Fülle metaphorischer Gehalte. Der deutsche Philosoph Hans Blumenberg ordnet die ‚nautische Metapher‘ in die Gruppe der ‚absoluten Metaphern‘<sup>2</sup> ein. Damit bezeichnet Blumenberg Übertragungen, deren Sinngehalt so vielfältig ist, dass sie sich nicht in eindeutige Begriffe ausformulieren lassen. Als Denkmodelle jedoch, die eine Orientierung über Weltganzheit ermöglichen, käme ‚absoluten Metaphern‘ im Selbstverständnis des Menschen eine prägende Rolle zu. ‚Metaphorologie‘ nennt Blumenberg die Methode, den Bedeutungswandel, den bestimmte absolute Metaphern im historischen Verlauf unterworfen sind, zu untersuchen, um daraus Rückschlüsse über kulturelle Veränderungen zu ziehen.

In der 1979 erschienen Schrift ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘<sup>3</sup> verfolgt Blumenberg die Tradierung einer von Lukrez geprägten Metapher. In dem Szenarium, das sie entwirft, beobachtet eine auf dem sicheren Festland stehende Figur eine andere Figur, die sich auf dem Meer in Seenot befindet.

Das Land bildet die Sphäre des Bekannten, das Meer hingegen die Sphäre des Unbekannten. Ob das Vordringen in das fremde Element per Schiff als Frevel oder als Notwendigkeit betrachtet wird, unterliegt Einschätzungen, die kulturell bedingt sind und daher variieren. Blumenberg zeichnet die vielfältige Rezeption der Lukrez-Metapher in der europäischen Geistesgeschichte nach und zeigt, wie sie ausgehend von ihrer

---

<sup>1</sup> „Heute veranlasst uns der Sprachstand des Gilgamesch-Epos zu glauben, dass das Werk in seiner vorliegenden Form im letzten Drittel des zweiten vorchristlichen Jahrtausends entstand.“ Maul, Stefan M.: Das Gilgamesch-Epos. Neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul. München 2005, S. 13.

<sup>2</sup> „Dass diese Metaphern absolut genannt werden, bedeutet nur, dass sie sich gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent erweisen, nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden können.“<sup>20</sup> Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: Archiv für Begriffsgeschichte. Bonn 1960. Unveränderte Neuauflage. Frankfurt/M. 2005, S. 12.

<sup>3</sup> Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/M. 1997. (Erstausgabe 1979)

Prägung im antiken Rom über die Französische Aufklärung bis in die Moderne zur Illustration unterschiedlicher Diskurse verwendet wurde. Im historischen Verlauf rückt die antik-griechische Gegensätzlichkeit zwischen dem Meer als Sphäre des Bedrohlichen und dem Land als Sphäre der Sicherheit immer mehr in den Hintergrund. Eine Variante der Nautik scheint die Astro-nautik zu sein. Das zumindest lässt die Ähnlichkeit der Worte ‚Schiffahrt‘ und ‚Raumschiffahrt‘ vermuten. Darstellungen von Raumschiffen finden sich vorwiegend in einer Gruppe fiktionaler Erzählungen, für die sich die Sammelbezeichnung ‚Science Fiction‘ durchgesetzt hat. Sie liegen in Textform, aber auch als Film und in anderen Medien vor. In den Reisen, die in den Raumschiff-Filmen gezeigt werden, gelangen die Protagonisten mit Hilfe des astronautischen Vehikels vom bekannten in den unbekannten Raum. Darin entspricht die Raumfahrt der traditionellen Schiffahrt. Ähnlich verhält es sich mit dem Auslaufen des Schiffes in die Weite der offenen See: in die Vertikale verlagert findet es sich wieder als Abheben des Raumschiffes ins unbegrenzte All. Die Raumschiff-Reisenden brechen ins Universum auf, das metaphorisch auch als ‚Sternenmeer‘ bezeichnet wird, sie erreichen ihr Reiseziel... oder scheitern vor den Augen des Filmpublikums. Setzt sich die nautische Metapher, die Hans Blumenberg in ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘ beschreibt in den astronautischen Raumschiff-Brüchen des Science-Fiction-Films fort? Die Beantwortung dieser Frage bildet den Gegenstand dieser Arbeit und wird in fünf größeren Schritten vollzogen.

## 1.1 Vorgehensweise

Eine allgemeine Darstellung der Verwendung des Schiffs als Träger verschiedener metaphorischer Bedeutungen steht am Anfang des Hauptteils. Daran schließt sich eine Darstellung verschiedener Metaphertheorien an. Der kognitive Ansatz, der sich mit den Namen George Lakoff und Mark Johnson verbindet, wird weiter vertieft. In ‚Metaphors we live by‘<sup>4</sup> bestimmen sie die ‚Metapher‘ nicht als rein sprachliches Phänomen, sondern als Denkform, der eine zentrale Rolle im menschlichen Verstehen zukommt. Die von Lakoff/Johnson verwendeten Termini zur Beschreibung metaphorischer Konzepte werden für die vorliegende Arbeit übernommen.

Auch Hans Blumenberg geht davon aus, dass in bestimmten Metaphern mehr zum Ausdruck kommt, als ornamentale oder ungenaue Redeweise. Ähnlich wie die kognitive

---

<sup>4</sup> Lakoff, George; Johnson, Mark: Metaphors we live by. Chicago 1980.

Metaphertheorie, die aus der Rückverfolgung metaphorischer Konzepte Schlüsse über kulturelle ‚Horizonte‘ zieht, verfährt auch die von Blumenberg entwickelte ‚Metaphorologie‘. In der 1979 vorgelegten Schrift ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘<sup>5</sup> untersucht er die Tradierung der von Lukrez geprägten Metapher ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘. Die vielfältigen Bedeutungsverschiebungen, die sie während ihrer Rezeptionsgeschichte erfuhr, bringt er in Zusammenhang mit außersprachlichen, kulturgeschichtlichen Entwicklungen. „Es ist der Paradefall für Hermeneutik, aber in umgekehrter Richtung: nicht die Ausdeutung bereichert den Text über das hinaus, was der Autor in ihn hineingewusst hat, sondern der Fremdbezug fließt unabsehbar in die Produktivität zu Texten ein.“<sup>6</sup>

Blumenberg beschäftigt sich nicht nur mit der Funktion und dem Bedeutungswandel von Metaphern. Auch die Beziehungen, die zwischen Mensch und Weltall bestehen, wurden von ihm immer wieder thematisiert. In der postum veröffentlichten Glossensammlung ‚Die Vollzähligkeit der Sterne‘<sup>7</sup> sind einige Texte zu finden, mit deren Hilfe eine erste Verbindungslinie zwischen Seefahrt und Raumfahrt gezogen werden soll.

In ‚Arbeit am Mythos‘<sup>8</sup> weist Blumenberg der Metapher die Funktion zu, die Angst, die der Mensch gegenüber dem Chaos der Natur empfinde, zu bannen. Dieser Theorie wird im zweiten Teil der Arbeit nachgegangen. Daran schließt sich eine Kulturgeschichte kosmologischer Vorstellungen an, die im Dreischritt griechischer Kosmos-christliche Geozentrik-zentrumsloses Universum aufzeigt, welche Zusammenhänge zwischen Metapher und Weltall, Philosophie und Betrachtung der Sterne, sowie Astronomie und Schifffahrt bestehen.

Ausgehend von den ‚Gothic Novels‘ Walpoles und Shelleys werden im dritten Teil die Wechselwirkungen zwischen wissenschaftlich-technischem Fortschritt und literarischer Textproduktion thematisiert. Die Tendenz, pseudowissenschaftlich plausibilisierte Elemente immer prominenter in das geschilderte Geschehen einzubinden, findet in den technischen Extrapolationen Vernes und den Zukunftsvisionen Wells’ einen ersten Höhepunkt. Verne und Wells popularisierten den Großteil derjenigen Motive, die auch in heutigen Science-Fiction-Erzählungen immer wieder verwendet werden.

---

<sup>5</sup> Blumenberg, Schiffbruch (s. Fußnote 3)

<sup>6</sup> Ders. Schiffbruch, S. 90.

<sup>7</sup> Blumenberg, Hans: Die Vollzähligkeit der Sterne. Frankfurt 2000.

<sup>8</sup> Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt/M. 1979. Im Folgenden zitiert als ‚Arbeit am Mythos‘



Abgeschlossen wird das Kapitel mit einer Analyse der Sprachbilder ‚Luftschiff‘, ‚Raumschiff‘, ‚Sternenmeer‘.

Mit der Geschichte der ‚Science Fiction‘ und der auf sie Bezug nehmenden Forschung beginnt der vierte Teil dieser Arbeit. Darin wird auch eine Definition des ‚Science-Fiction-Films‘ geleistet, wozu Simon Spiegels ‚Die Konstitution des Wunderbaren‘<sup>9</sup> herangezogen wird.

Die Metapher vom ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘ wieder aufnehmend wird im fünften Teil überlegt, wie sich das Zuschauer-Schiffbruch-Verhältnis in der Rezeptionssituation des Kinos gestaltet. Außerdem wird der Frage nachgegangen, wie sich Metaphern in Bildmedien realisieren. Dabei wird auf Trevor Whittocks Untersuchung ‚Metaphor and Film‘<sup>10</sup> Bezug genommen.

In *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE*<sup>11</sup> inszeniert Méliès den wahrscheinlich ersten ‚Raumschiff‘-bruch der Filmgeschichte. Mit metaphorologischen Überlegungen zu den Vehikelfrakturen in dieser frühen, im SF-Modus angesiedelten Filmerzählung, wird der Hauptteil der Arbeit beendet.

In der Schlussbemerkung werden die Ergebnisse zusammengefasst und ein Ausblick auf den weiteren Verlauf der Verwendung des Raumschiffbruchs als Metapher in Science-Fiction-Filmen gegeben.

---

<sup>9</sup> Spiegel, Simon: Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films. Marburg 2007.

<sup>10</sup> Whittock, Trevor: Metaphor and film. Cambridge 1990.

<sup>11</sup> Méliès, George: *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE*. Film, 19 Min (374m), 40 Tableaus. F 1904.

## 2 Hauptteil

### 2.1 Die Metapher

#### 2.1.1 Schiff und Schiffbruch in der Kulturgeschichte

Der Verlauf der Reise zu Schiff wird eng mit dem Verlauf des menschlichen Lebens verbunden, „die ‚navigatio vitae‘ ist als feststehender Begriff in Literatur und Kunst eingegangen.“<sup>12</sup>

In der biblischen Geschichte von Noah erhält das Schiff als ‚Lebensschiff‘ einen Sinngehalt, den die Rettung menschlichen Lebens vor den Gefahren einer bedrohlichen Natur auszeichnet.<sup>13</sup> Die dazu spiegelbildliche Verwendung dieses Motivs findet sich in den aus der ägyptischen beziehungsweise griechischen Mythologie bekannten Bildern des ‚Totenschiffs‘ und der ‚Reise über den Totenfluss‘, hier dient das Schiff als Transportmittel der Seele auf ihrem Weg ins Jenseits. Eine Wendung ins Politische erfährt die Schiffsmetapher in ihrer Ausprägung als ‚Staatsschiff‘. Dieses „bildet den Zustand der politischen Gesellschaft ab“<sup>14</sup> und bereits um 600 v. Chr. verwendet Alkaios aus Mytilene dieses Bild in seinem Gedicht ‚Das Staatsschiff in Seenot‘<sup>15</sup>. Als Ort im Ortlosen korrespondiert das Schiff auf dem Meer mit der Polis auf dem Land. Die Mannschaft, die sich auf dem Schiff befindet, kann als schwimmender Mikrokosmos der großen Gemeinschaft auf dem Land gesehen werden. Den Aufgaben vom Steuermann bis hin zum Matrosen entsprechen dann die politischen Ämter. „Das Bild des in nautischer Symbolik umschriebenen Staatsschiffes hat besonders in der attischen Tragödie des 5. vorchristlichen Jahrhunderts Verwendung gefunden, wie z.B. die Anfangszeilen der Tragödie ‚Sieben gegen Theben‘ von Aischylos oder die Schilderung des Staatsschiffes im Sturm in ‚König Oedipus‘ von Sophokles belegen.“<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Mertens, Sabine: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie. Rostock 1987, S. 26. Vgl. auch: Rahner, Hugo: Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter. Salzburg 1964, S. 245ff.

<sup>13</sup> Vgl. Genesis 6-7. In: Kirchenrat des Kantons Zürich (Hg.): Die Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments. Zürich 1967.

<sup>14</sup> Eckart Schäfer: Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos. In: Jehn, Peter (Hg.): Toposforschung. Frankfurt/M. 1972, S. 260. Vgl. ferner: Peil, Dietmar: Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart. München 1983, S. 700-870.

<sup>15</sup> „Den Streit der Winde kann ich verstehen kaum/ Die eine Woge wälzt sich von dort heran, die andere von hier; wir aber/treiben dahin auf dem düstren Schiffe/in hartem Kampfe gegen den wilden Sturm. Die Flut umspült den Köcher des Mastbaums schon/zerrissen ist das große Segel/ungestüm flattern noch seine Fetzen.“ Alkaios: Das Staatsschiff. In: Ebener, Dietrich (Hg.): Griechische Lyrik in einem Band. 2., durchges. Aufl. Berlin 1980, S. 99f.

<sup>16</sup> Mertens, S. 26.

Die Verwendung der Staatsschiffmetapher hat ihre Spuren auch im Wortschatz der Politik hinterlassen, wo das Schiff bis zum heutigen Tag eine Rolle spielt.<sup>17</sup>



Abb.1: Unter dem Schutz Jesu steuert Petrus die Gemeinschaft der Gläubigen in den sicheren Port.<sup>18</sup>

Angelehnt an das Motiv der Arche, die in der Bibel der einzige Schutz auf der gefährlichen Bereisung des chaotischen Meeres ist, verwendet die christliche Religion weitere Bilder, die aus dem Bereich der Schifffahrt stammen.<sup>19</sup> Deutlich wird hier die in der gesamten Mythologie des Mittelmeerraumes verbreitete Dämonisierung des Meeres als Sitz ‚böser Kräfte‘. Eine andere Erklärung für die christliche Schiffsymbolik führt auf die ‚Demonstratio de Christo et Antichristo‘ des Hippolyt von Rom zurück. Auch hier „wird die Welt mit dem Meer synonym gesetzt, auf dem sich das den Stürmen ausgesetzte Schiff befindet. Unter dem Schutze Christi, des Steuermanns, gelangen die Gläubigen sicher an den Ort ihrer Bestimmung.“<sup>20</sup> Der Mastbaum erscheint wie das christliche Symbol des Kreuzes.<sup>21</sup> (Vgl. Abb. 1)

Im Mittelalter wurde die Schiffsmetapher auf die Kirche als Institution übertragen – sie wirkte sich bis in Architektur der ‚Kirchenschiffe‘ aus. Dieser Ausdruck wird auch für die drei oder fünf Teilhallen einer Kathedrale verwendet – „eine Stein gewordene Schiffs-Metapher aus ältester Tradition.“<sup>22</sup>

<sup>17</sup> So lässt sich beispielsweise die etymologische Herkunft des Wortes „Gouverneur“ auf das alte griechische Wort ‚Kybernetes‘ -Steuermann- zurückverfolgen. Vgl. Hönig, Christoph: Die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt. Der Topos. Texte und Interpretationen. Würzburg 2000, S. 21.

<sup>18</sup> Athanasius von Dillingen: Argonautica Spiritu-Moralis ex Mortali ad Immortalem. 1660.

<sup>19</sup> „Der maritimen Reiseexegese steht ein eigenes Pandämonium zu Gebot. Dazu zählen neben dem ‚grosz walfisch Cete‘, einer Verkörperung des Teufels, die dem biblischen Leviathan verwandt ist, die Sirenen des homerischen Epos. Wer sich vor den Versuchungen in mannigfacher Gestalt nicht in Acht nimmt, erleidet auf seiner Lebensfahrt Schiffbruch.“ Christen, Matthias: „To the end of the line“. Zu Formgeschichte und Semantik der Lebensreise. München 1999, S. 52f. Vgl. dazu auch: Pecher, Claudia: Schiffbruch des Lebens und wundersame Errettung. Literarisches von bußfertigen Sündern. In: Roloff, Gert (Hg.): Jahrbuch für Internationale Germanistik. Ausgabe 2 / 2004. Berlin 2004, S. 63 – 78.

<sup>20</sup> Mertens, S. 28. Vgl. hierzu auch die Geschichte von Jesus und seinen Jüngern im Sturm in: Markus 4, 35-41.

<sup>21</sup> Vgl. Rahner, S. 239-564.

<sup>22</sup> Hönig, S. 23.

Gegen Ende des Mittelalters beginnt die bisher feste Verbindung zwischen Schiffsmotiv und christlichem Glauben brüchig und für säkulare Deutung offener zu werden. Die 1494 erschienene Moralsatire ‚Das Narrenschiff‘<sup>23</sup> von Sebastian Brant beschreibt die Seefahrt eines Schiffes, dessen Mannschaft sich aus Narren zusammensetzt. Analog zum Mikrokosmos der Gesellschaft, den das Schiff bildet, verkörpern diese Narren die Fehltritte und Laster der Menschen in satirisch überspitzter Form.<sup>24</sup>

Das Motiv der Schifffahrt wurde in der bildlichen Darstellung bis ins Mittelalter größtenteils in Verbindung mit christlicher Rettungssymbolik verwendet, doch im Zuge der Säkularisierung der Lebenswelt änderte sich diese Semantik. „Im 16. und 17. Jahrhundert geriet das geozentrische Weltbild durch fundamentale Erkenntnisse über die Entstehung der Welt ins Wanken. (...) Die Natur wurde Schritt für Schritt analysiert, das Naturelement Wasser entmythologisiert und von Angstvisionen befreit.“<sup>25</sup>

Die Befreiung aus allegorischen und religiösen Bezügen schreitet mit der technischen und gesellschaftlichen Entwicklung weiter voran, so dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts die möglichst naturgetreue Darstellung in den Mittelpunkt rückte, die besonderen Geschmack an zeitgenössischen Katastrophen fand. Die dargestellten Menschen entstammen der Lebenswelt ihrer Betrachter und appellieren so direkt an das Mitgefühl des Nächsten. „In diesen Seesturm- und Schiffbruchreportagen lassen sich erstmalig in der Geschichte des Motivs soziale Aspekte erkennen. Das Schiffbruchbild wird zum Träger humanitärer Ideen.“<sup>26</sup> Bis 1850 dienen Seesturm- und Schiffbruchdarstellungen dazu, die Beziehung zwischen dem Individuum und den Naturgewalten zu illustrieren, aber auch vielen weiteren Aspekten. „So erhält dieses Bildmotiv in der ersten Jahrhunderthälfte seine maximale Variationsbreite, indem alle historischen, mythologischen oder literarischen Möglichkeiten, alle damit verbundenen emotionalen und menschlichen Probleme erschöpfend behandelt werden.“<sup>27</sup> Mit dem Erreichen dieses Höhepunkts beginnt die Tendenz, das Schiffbruch-Motiv immer seltener zu thematisieren. Gründe dafür sind ebenfalls in der technisch-kulturellen

---

<sup>23</sup> Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Bibl. erg. Aufl. Stuttgart 1992.

<sup>24</sup> ‚Ahoi!‘ lautet heute auch der Ruf kurpfälzischer Narren zur Faschingszeit. Zu Geschichte und Herkunftstheorien der Interjektion ‚Ahoi‘ vgl.: Kluge, Friedrich: Seemannssprache. Wortgeschichtliches Handbuch deutscher Schifferausdrücke älterer und neuerer Zeit. Nachdruck der Ausgabe Halle 1911. Kassel 1973.

<sup>25</sup> Waldmann, Susann: Sintflut und Schiffbruch. In: Hohenzollern, Johann Georg Prinz von; Lange, Christiane (Hg.): Mythos und Naturgewalt Wasser. Cranach, C.D. Friedrich, Nolde, Beckmann... . München 2005, S. 51.

<sup>26</sup> Mertens, S. 132.

<sup>27</sup> Dies., S. 132.

Entwicklung zu sehen. Einer der letzten Schiffbrüche, die als tragisches Unglück Eingang in das kollektive Gedächtnis gefunden haben, ist der Untergang der Titanic im Jahr 1912.<sup>28</sup>

Der zwei Jahre später einsetzende Erste Weltkrieg mit den zu beklagenden Millionen von Toten konfrontierte die Menschen mit weitaus größerem, technisch-wissenschaftlich ermöglichtem Grauen, was die weiteren Katastrophen der Schifffahrt in ihrer Bedeutsamkeitszuschreibung relativierte.<sup>29</sup> Parallel dazu verlor das Schiff mit dem Aufkommen des zivilen Luftverkehrs zunehmend an Bedeutung als Massentransportmittel.

Doch auch heute sind Metaphern, die dem Bereich der Seefahrt entstammen, sowohl im Wortschatz der Sprache als auch im Lexikon der Redewendungen weit verbreitet. Häufig werden Phraseologismen wie „in den Hafen der Ehe einlaufen“ oder ‚gemeinsam in einem Boot sitzen‘ verwendet, es ist aber auch die Rede vom ‚Untergang‘, wenn ‚Scheitern‘ gemeint ist. „Unerschütterlich setzt sich die Wahlverwandtschaft von Erzählen und Navigieren fort bis in die literarische Produktion des frühen und späten zwanzigsten Jahrhunderts. Unerschüttert dadurch, dass nun die Leute – nicht die Güter – nur noch ausnahmsweise, als Urlaubsluxus, sich auf Schiffsplanken fortbewegen.“<sup>30</sup>

Der Schifffahrt als Inbegriff des Wagens und Suchens ist stets auch die Gefahr des Scheiterns eingeschrieben. Der Schiffbruch, das ‚naufragium‘, ist das immer gegenwärtige Risiko des Untergangs. Die Folge ist im schlimmsten Fall der Tod durch Ertrinken oder Verbrennen, wenn ein Schiffsbrand der eigentlichen Katastrophe voranging. In einer *etwas* besseren Situation befinden sich diejenigen, die sich auf ein Boot oder ein Floß retten konnten. Doch auch hier sind die Schiffbrüchigen weiteren Gefahren wie Sturm, Wellen und Witterungseinflüssen sowie den unberechenbaren

---

<sup>28</sup> Vgl. hierzu die breite Rezeption in den Medien, dargestellt in: Köster, Werner; Lischeid, Thomas (Hg.): Titanic: Ein Medienmythos. Leipzig 2000.

<sup>29</sup> Der Untergang der ‚Wilhelm Gustloff‘ ist mit 9000 zu beklagenden Todesopfern die größte jemals geschehene Schiffskatastrophe. Sie ereignet sich im Januar 1945, noch während des Zweiten Weltkrieges. Vgl. dazu als literarische Bearbeitung: Grass, Günter: Im Krebsgang. Eine Novelle. München 2004.

<sup>30</sup> Klotz, Volker: Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner. München 2006, S. 123.

Reaktionen ihrer Leidensgenossen ausgesetzt.<sup>31</sup> Ist es den Schiffbrüchigen gelungen, den rettenden Strand zu erreichen, ist eine vollständige Rettung zwar noch lange nicht gewährleistet, doch zumindest die unmittelbare Gefahr des Wassertodes gebannt. Ein glückliches Ende kann der erlittene Schiffbruch finden, wenn es einer Gruppe von Rettern gelingt, die Schiffbrüchigen lebend zu bergen.

Die Verbindung zwischen Elementarem und Existentiellern im Zeichen der Schifffahrt hat die Gedankenwelt der Menschen seit jeher angeregt. Die Verwendung und Deutung des Schiffbruchs als Bild für die Situation des Scheiterns, aber auch des möglichen Neuanfangs nach dieser ‚tabula rasa‘, bilden für das Nachdenken über Grundfragen des Verhältnisses zwischen ‚Mensch‘ und ‚Welt‘ den metaphorischen Rahmen.

## 2.1.2 Metaphertheorien

### 2.1.2.1 Die Metapher als Figur der rhetorischen Rede

Der Begriff „Metapher“ stammt aus der griechischen Antike und bezeichnet ursprünglich einen rein sprachlichen Vorgang, der mit „Übertragung“<sup>32</sup> übersetzt werden kann. Aristoteles formuliert in seiner ‚Poetik‘<sup>33</sup> eine erste Definition der Metapher, in der die Tropen Synekdoche, Metonymie und Metapher zusammengefasst sind. Die Metapher, so Aristoteles, sei „die Übertragung eines fremden Nomens und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie.“<sup>34</sup>

Dieser Übertragungsvorgang hat zur Folge, dass ein ganzes Spektrum an Bedeutungen freigesetzt wird und so gegen die vermeintliche Eindeutigkeit von sprachlich-semanticen Regeln der Sprachverwendung verstoßen wird. Weitere Entwicklung ihrer theoretischen Grundlagen erfuhr die Metapher in den Lehrwerken römisch antiker

---

<sup>31</sup> Gefährdungen wie sie beispielsweise Jean Baptiste Savigny nach dem Schiffbruch des französischen Schiffs ‚Medusa‘ am 2.7. 1816 vor Afrika beschreibt: „Diese ganze Nacht kämpften wir mit dem Tode und hielten uns fest an den Stricken, auf die wir uns so ziemlich verlassen konnten. Durch die Wogen bald vor-, bald rückwärts geschleudert, zuweilen ins Meer gestürzt, schwebend zwischen Tod und Leben, (...) das war unsere Lage bis zu Tagesanbruch.“ Savigny war einer der 115 Schiffbrüchigen, die sich noch auf einem Floß befanden, als sie gerettet wurden. Savigny, Jean-Baptiste; Corréard, Alexandre: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa. Mit einem Vorwort von Michel Tournier, einem Nachwort von Johannes Zeilinger und einem Bildessay zu Théodore Géricaults ‚Floß der Medusa‘ von Jörg Templer. Berlin 2005, S. 53.

<sup>32</sup> von gr. *metà pherein*: „anders wohin tragen“.

<sup>33</sup> Fuhrmann, Manfred (Hg.): Aristoteles: Poetik. Griechisch und deutsch. Stuttgart 1982.

<sup>34</sup> Aristoteles 1457b7 ff.

Rhetorik, so beispielsweise in Ciceros ‚De Oratore‘<sup>35</sup> oder Quintilians ‚Institutio Oratoria‘<sup>36</sup>.

Die moderne Metaphernforschung kann vereinfachend in kognitive und nicht-kognitive Metaphertheorien<sup>37</sup> aufgeteilt werden. Die nicht-kognitiven Theorien lassen sich ihrerseits in Vergleichs- und Substitutionstheorien differenzieren. Die Grundlage für die Vergleichstheorien, die die Metapher als einen durch das Weglassen des Partikels ‚wie‘ verkürzten Vergleich beschreibt, lieferte Aristoteles in seiner ‚Poetik‘, aber auch Heinrich Lausberg als Vertreter der modernen Rhetorik definiert sie als „gekürzten Vergleich, in dem das Vergleichene mit dem Abbild in eins gesetzt wird.“<sup>38</sup>

In den Substitutionstheorien erscheint die Metapher als Ersetzung eines eigentlich zu verwendenden Begriffs durch einen anderen, metaphorischen Ausdruck. Sowohl Substitutionstheorien als auch Vergleichstheorien gehen davon aus, dass sich Metaphern vollständig in die eigentliche, textlich begriffliche Entsprechung ‚zurück‘ führen ließen. Beide implizieren die Möglichkeit einer Sprache, die völlig ohne Metaphernverwendung auskommen könne.

### 2.1.2.2 Die Metapher als kognitive Struktur

Einer solchen Sichtweise widersprechen die Verfechter kognitiver Metaphertheorien. Für sie bilden Metaphern vielmehr unverzichtbare Bestandteile jeglicher Sprachverwendung. Sowohl in alltäglichen, als auch in lyrisch-ästhetischen, politisch-rhetorischen *und* ‚objektiv‘-wissenschaftlichen Diskursen seien Metaphern nicht die Ausnahme, sondern die Regel.<sup>39</sup> Das Phänomen ließe sich auch nicht auf den Bereich gesprochener oder geschriebener Sprache begrenzen.

---

<sup>35</sup> Merklin, Harald (Hg.): Marcus Tullius Cicero: De Oratore. Lateinisch und deutsch. Über den Redner. Stuttgart 1976, S. 152.

<sup>36</sup> Loretto, Franz (Hg.): Marcus Fabius Quintilianus: Institutio oratoria, X. Lateinisch und deutsch. Lehrbuch der Redekunst, 10. Buch. Stuttgart 1974, S. 57 und S. 65.

<sup>37</sup> Für einen systematischen Überblick über klassische und moderne Metaphertheorien vgl.: Rolf, Eckard: Metaphertheorien. Typologie - Darstellung - Bibliographie. Berlin 2005.

<sup>38</sup> Lausberg, Heinrich; Arens, Arnold: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Aufl. Stuttgart 1990, § 558.

<sup>39</sup> Beispiele hierfür aus dem Bereich der Physik nennt Gerhard Kurz: „Feld, Atom, Welle, Trägheit, Kraft, Widerstand usw. sind natürlich inzwischen terminologisierte Ausdrücke, sie leiten gleichwohl als residuale Hintergrundmetaphorik die Theoriebildung.“ Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. 5., durchges. Aufl. Göttingen 2004, S. 21.

### 2.1.2.3 Die kognitive Metaphertheorie von Lakoff/Johnson

Wie George Lakoff und Mark Johnson in ihrem grundlegenden, 1980 erschienen Werk ‚Metaphors we live by‘<sup>40</sup> nachweisen, stellen Metaphern verbalisierte Ausdrücke von noch *vor* ihrer Versprachlichung bestehenden kognitiven Strukturen<sup>41</sup> dar. Sie seien in diesem Sinn kein genuin sprachliches Phänomen. Dem ‚konzeptuellen System‘<sup>42</sup> des Menschen lägen von Natur aus metaphorische Prozesse zu Grunde<sup>43</sup> und erst der Rückgriff auf diese befähigten ihn *überhaupt* dazu, abstrakte und komplexe Zielbereiche, so genannte ‚target domains‘ durch metaphorische Rückbindung auf konkretere und sinnlich erfahrbare Ursprungsbereiche, so genannte ‚source domains‘ zu verstehen.<sup>44</sup> Nichtmetaphorischer Sprachgebrauch sei zwar im Bereich menschlicher Sprache, der sich auf Konkreta beziehe möglich, doch „as soon as one gets away from concrete physical experience and starting talking about abstractions or emotions, metaphorical understanding is the norm.“<sup>45</sup>

Lakoff/Johnson stellen weiter die These auf, dass einzelne metaphorische Ausdrücke keine singulären Gebilde, sondern meist sprachlich realisierte Selektionen aus umfassenderen, systematisch kohärenten Verstehensfeldern seien. Sie führen hierfür das Beispiel einer Beschreibung eines Diskussionsverlaufs und der dazu verwendeten Ausdrücken an. Wortfügungen wie ‚eine *Position* sei *unangreifbar*‘, ‚eine bestimmte *Strategie* werde *verfolgt*‘ oder ‚man *treffe ins Schwarze*‘ verwiesen bei genauerer Betrachtung auf ein *gemeinsames* Konzeptsystem, das mit DISKUSSION IST KRIEG<sup>46</sup> betitelt werden könne.

---

<sup>40</sup> Lakoff, George; Johnson, Mark: Metaphors we live by. Chicago 1980.

<sup>41</sup> „The most important claim we have made so far is that metaphor is not just a matter of language, that is, of mere words. We shall argue that, on the contrary, human thought processes are largely metaphorical.“ Lakoff/Johnson, S. 6.

<sup>42</sup> Hierunter verstehen Lakoff/Johnson die Art, wie das Gehirn erfahrene ‚Wirklichkeit‘ in eine Vielzahl von Konzeptklassen kategorisiert und damit Wirklichkeitserfahrungen strukturiert.

<sup>43</sup> „Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.“ Dies., S. 3. ‚Konkreta‘ bezeichnen dabei belebte und unbelebte Objekte, die sinnlich wahrgenommen werden können (z.B. Wasser, Schiff), während ‚Abstrakta‘ nicht gegenständliche und nicht sinnlich erfahrbare Gehalte (z.B. ‚Philosophie‘) beschreiben. Vgl. hierzu auch die Einträge zu den Lemmata ‚abstrakt‘ und ‚konkret‘ in Hoffmeister, Johannes: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hamburg 1955, S. 9f. und S. 354. Sowie: Kant, Immanuel: Logik §16. In: Weischedel, Wilhelm (Hg.): Immanuel Kant. Schriften zur Metaphysik und Logik 2. Werkausgabe, Bd. VI. 8. Aufl. Frankfurt/M. 1991.

<sup>44</sup> „The metaphors come out of our clearly delineated and concrete experiences and allow us to construct highly abstract and elaborate concepts, like that of an argument.“ Lakoff/Johnson, S. 105f.

<sup>45</sup> Lakoff, George: The Contemporary Theory of Metaphor. In: Ortony, Andrew (Hg.): Metaphor and Thought. 2nd ed. Cambridge 1992, S. 3.

<sup>46</sup> Im Original: „ARGUMENT IS WAR“. Vgl. Lakoff/Johnson, S. 4. In der Schreibweise der kognitiven Metaphertheorie werden die metaphorischen Konzepte in Versalien notiert.



Handeln und Empfinden leite sich aus solchen meist unbewusst bleibenden Metaphernkonzeptionen ab. Anhand einer Fülle von Beispielen belegen Lakoff/Johnson ihre These, dass diese Gebilde die ‚Metaphern *nach denen* wir leben‘<sup>47</sup> darstellen.

Die Konzeptualisierung von Metaphern erfolgt nach Lakoff/Johnson primär auf der Grundlage allgemein menschlicher, körpergebundener Erfahrung. Ausdrücke wie ‚sich *niedergeschlagen* fühlen‘ oder ‚sich in *Hochstimmung* befinden‘ beruhen auf dem Konzept GUT IST OBEN, das wiederum auf der Entsprechung von Körperhaltungen, die mit dem Empfinden bestimmter Emotionen verbunden seien, basiere.

Neben diesen anthropologisch bedingten, und somit in allen Kulturen zu findenden metaphorischen Konzepten, seien Metaphern jedoch auch kulturell geprägt und trügen somit spezifische, von einander unterscheidbare Anteile in sich. Im genannten Konzept GUT IST OBEN<sup>48</sup> kommt zum Beispiel auch eine Werthierarchie des Raumes zur Sprache, die den mit ihr in Zusammenhang stehenden Begriffen ‚Himmel‘ oder ‚Sonne‘ positive Inhalte bescheinigt. Teile dieses Konzepts sind geschichtlich bedingt. In der westlichen Kultur ist das GUT IST OBEN Konzept auch in Zusammenhang mit der christlichen Idee des transzendenten ‚Himmels‘ zu sehen. In anderen Kulturen, in denen die Erde eine bedeutendere Rolle im spirituellen Erleben spielt, findet sich diese Metaphorik zwar auch, jedoch in anderer Gewichtung.

Aufgrund solcher Beobachtungen gehen kognitive Metaphertheorien davon aus, dass es möglich sei, diesen Prozess der Sprachverwendung umzukehren und in der Analyse von Metaphern die kulturellen Prägung ausmachen zu können, die der jeweiligen Konzeptualisierung zu Grunde liegt. Die kognitiven Metaphertheorien befinden sich durch diese interdisziplinäre Vorgehensweise in einem Spannungsfeld aus Linguistik, Ethnologie<sup>49</sup>, Soziologie<sup>50</sup>, Psychologie<sup>51</sup> und Philosophie.

---

<sup>47</sup> Auf die Schwierigkeit, den Titel sinnvoll ins Deutsche zu übersetzen weist Olaf Jäkel hin: „Metaphors we live by ist nicht etwa zu übersetzen als ‚Metaphern, mit denen wir leben‘ (...). Primär gemeint sind hier jedoch ‚Metaphern, nach denen wir leben‘ - im Sinne eines Glaubenskodex oder einer Regel.“ Jäkel, Olaf: Metaphern in abstrakten Diskurs-Domänen. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung anhand der Bereiche Geistigkeit, Wirtschaft und Wissenschaft. Frankfurt/M. 1997, S. 25.

<sup>48</sup> Auch Ausdrücke wie ‚Spitzenforschung‘ oder ‚Hightech‘ beruhen auf diesem Konzept. Vgl. hierzu: Lakoff/Johnson, S. 22-24.

<sup>49</sup> Vgl. Wolf, Angelika: Essensmetaphern im Kontext von Aids und Hexerei in Malawi. In: Wolf, Angelika; Stürzer, Michael (Hg.): Die Gesellschaftliche Konstruktion von Befindlichkeit. Ein Sammelband zur Medizinethnologie. Berlin 1996, S.205-221.

<sup>50</sup> Vgl.: Luhmann, Niklas: Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation. In: Ders.: Soziologische Aufklärung, Bd. 3. Opladen 1981, S. 25-34.

<sup>51</sup> Vgl. Schmitt, Rudolf. Metaphernanalyse und die Repräsentation biographischer Konstrukte. In: Journal für Psychologie. 4/1995-1/1996, S. 47-63.

### 2.1.2.4 Die ‚Metaphorologie‘ Hans Blumenbergs

Das Interesse des deutschen Philosophen Hans Blumenberg an der Metapher beruht auf der Herausforderung, die sie für die Philosophie darstellt. Im philosophischen Diskurs sind Status und Verwendung metaphorischer und somit uneigentlicher Redeweisen aufgrund des Strebens nach möglichst ‚reiner‘ Argumentation stark umstritten. „Im Kontext normativer, empiristischer und rationalistischer Theorien galten (und gelten) Metaphern ihren Kritikern im besten Fall als bloß stilistisches Schmuckelement, meist jedoch als emotional-suggestive, kognitiv und linguistisch unbedeutsame Abweichung des Sprachgebrauchs, die keine logische Norm zu erfüllen vermögen.“<sup>52</sup> Die figürliche Rede wird hiernach als Teil der Rhetorik gesehen, die bereits Platon in seiner Schrift ‚Gorgias‘ als ‚Kunst der Illusion‘ bezeichnet hatte.

Die Liste der Antagonisten der Metapher in philosophisch-wissenschaftlichen Diskursen ist lang und lässt sich im historischen Verlauf über Descartes, Hobbes und Locke bis hinein in die Gegenwart hinein verfolgen. In der heutigen Situation ist „die metaphernkritische Diskussion weniger durch eine schroffe Ablehnung als durch Ignoranz gekennzeichnet.“<sup>53</sup>

Doch gibt es auch eine seit gut 300 Jahren bestehende philosophische Tradition, die diverse Ansätze verfolgt und die in der Metapher mehr als unnützen Zierrat sieht. „Die Geschichte der Verteidigung der Metapher gegen ihre Herabwürdigung durch den logischen oder wissenschaftlichen Begriff (...) verläuft von Vico über Hamann, Nietzsche und Cassirer bis zu Blumenberg und über ihn hinaus.“<sup>54</sup>

Hans Blumenberg nennt seine Herangehensweise an die Wissenschaft von der Metapher ‚Metaphorologie‘ und versteht darunter „eine Lehre von Bildern, die sich der Mensch für sein Dasein und die Welt schafft.“<sup>55</sup> In seinem Werk ‚Paradigmen zu einer Metaphorologie‘<sup>56</sup> bestimmt er drei Arten von Metaphern. Eine erste Gruppe bilden die ornamentär gebrauchten Metaphern, die auch nach Blumenberg nichts zum Ausdruck brächten, „was nicht auch in theoretisch-begrifflicher Weise dargestellt werden könnte.“<sup>57</sup> In einer zweiten Gruppe entspricht der uneigentlichen die ungenaue

---

<sup>52</sup> Haefliger, Jürg: Imaginationssysteme. Erkenntnistheoretische, anthropologische und mentalitätshistorische Aspekte der Metaphorologie Hans Blumenbergs. Frankfurt/M. 1996, S. 27.

<sup>53</sup> Ders., S. 38.

<sup>54</sup> Wetz, Franz Josef: Hans Blumenberg zur Einführung. Hamburg 1993, S. 20.

<sup>55</sup> Wetz 1993, S. 17.

<sup>56</sup> Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: Archiv für Begriffsgeschichte. Bonn 1960. Unveränderte Neuauflage. Frankfurt/M. 2005; im Folgenden zitiert als ‚Paradigmen‘.

<sup>57</sup> Ders., Paradigmen, S. 8.

Redeweise. Diese rudimentären Metaphern erscheinen als Ausdruck eines unklaren Denkens und sind nach Meinung Blumenbergs zu vermeiden.

Die dritte und für Blumenbergs Denken wichtigste Gruppe bilden die ‚absoluten Metaphern‘. Sie beinhalten nach Blumenberg einen, die Aussage erweiternden, unbegrifflichen Sinngehalt, der nie vollständig in die Logizität herüber geholt werden könne, da eine Vorstellung von Wirklichkeit als Ganzer erzeugt werde, die das Aussagevermögen einzelner Begriffe übersteige. Absolute Metaphern seien „Grundbestände der philosophischen Sprache“<sup>58</sup>, da keine anderen Ausdrücke verfügbar seien.<sup>59</sup> „Absolute Metaphern beantworten jene vermeintlich naiven, prinzipiell unbeantwortbaren Fragen, deren Relevanz ganz einfach darin liegt, dass sie nicht eliminierbar sind, weil wir sie nicht stellen, sondern als Daseinsgrund gestellte vorfinden.“<sup>60</sup> Olaf Jäkel sieht in Blumenberg einen Vordenker kognitiver Metaphertheorien, der von Lakoff/Johnson nicht genannt wird.<sup>61</sup>

Das Vorgehen der blumenbergschen Methode beruht darauf, ausgesuchte Metaphern zu sammeln und sie einer vergleichenden Analyse zu unterziehen. Aus deren Ergebnis ließe sich dann auf eine „Bodenstruktur der Gedankenbildungen“<sup>62</sup> schließen. Die „ganz elementaren *Modellvorstellungen*, die in der Gestalt von Metaphern bis in die Ausdruckssphäre durchschlagen“<sup>63</sup>, würden so erkennbar. Nach der weiter oben erfolgten Darstellung des Ansatzes von Lakoff/Johnson erscheint diese Herangehensweise als direktes Vorbild kognitiver Metaphertheorien. Auch „die Metaphorologie sucht an die Substruktur des Denkens heranzukommen, an den Untergrund, die Nährlösung der systematischen Kristallisationen.“<sup>64</sup> Und, so stellt Jäkel in einem Vergleich zwischen Blumenberg und Lakoff/Johnson fest, „ganz wie in der

---

<sup>58</sup> Ders., Paradigmen, S. 9.

<sup>59</sup> „Die absolute Metapher ist nicht auf ihre Ausdrucksfunktion oder auf rhetorische oder pragmatische Zusammenhänge zu reduzieren, sondern sie hat anthropologisch begründet schon bei Vico irreduzible kognitive Funktion.“ Stoellger, Philip: Metapher und Lebenswelt. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont. Tübingen 2000, S. 108f. Stoellger nimmt in seinen Ausführungen über die Entstehung und die theoretischen Hintergründe von Blumenbergs Metaphorologie ausführlich auf die Metapherntheorie Vicos Bezug. Er verweist außerdem auf die Ähnlichkeit des Ansatzes mit dem von Lakoff/Johnson.

<sup>60</sup> Blumenberg, Paradigmen, S. 19.

<sup>61</sup> An der Darstellung Lakoff/Johnson wurde vielfach kritisiert, sich als gänzlich neue Methode zu präsentieren, da im theoretischen Teil der Arbeit so gut wie keine Verweise auf bereits bestehende Literatur zum Thema zu finden sind. Die Rezeption Blumenbergs beschränkt sich jedoch größtenteils auf den deutschsprachigen Raum. Eine Übersicht über die nationale und internationale Forschungssituation zu Blumenberg findet sich in: Müller, Oliver: Sorge um die Vernunft. Hans Blumenbergs phänomenologische Anthropologie. Paderborn 2005, S. 38-41.

<sup>62</sup> Blumenberg, Paradigmen, S. 64.

<sup>63</sup> Ders., ebd., S. 13.

<sup>64</sup> Ders., ebd., S. 11.

kognitiven Metapherntheorie<sup>65</sup> gelten sprachliche Metaphern demnach als Ausdruck und Symptom kognitiver Modelle, systematischer Denkstrukturen mit allgemeinem Orientierungscharakter, welche dem einzelnen Sprecher in der Regel unbewusst bleiben.“<sup>66</sup>

Blumenberg spricht von einer „Hintergrundmetaphorik“<sup>67</sup> aus deren Bildervorrat sowohl alltäglicher Sprachgebrauch als auch philosophischer und wissenschaftlicher Diskurs schöpfen müssten, denn „nicht nur die Sprache denkt uns vor und steht uns bei unserer Weltsicht gleichsam ‚im Rücken‘; noch zwingender sind wir durch Bildervorrat und Bilderwahl bestimmt, ‚kanalisiert‘ in dem, was überhaupt sich uns zu zeigen vermag und was wir in Erfahrung bringen können.“<sup>68</sup> Ähnlich wie die kognitive Metapherntheorie, die aus der Rückverfolgung metaphorischer Ursprünge Schlüsse über kulturelle ‚Horizonte‘ zieht, verfährt auch die Metaphorologie Blumenbergs. „Dass Blumenberg diese Metaphern in erster Linie mit sprachlichem Material aus den Werken der philosophischen, wissenschaftlichen und schöngeistigen Klassik belegt, sollte uns nicht davon abhalten, ihn als kongenialen Vorläufer der kognitiven Metapherntheorie anzuerkennen.“<sup>69</sup> Während die kognitive Metapherntheorie ihre Analysemethoden jedoch hauptsächlich auf synchronische Querschnitte anwendet, verfolgt Blumenberg bevorzugt ein diachrones Vorgehen, in dem er den Gewichtungsveränderungen, denen die Bedeutungsgehalte einzelner metaphorischer Konzepte im historischen Verlauf unterworfen sind, nachgeht. „Besonders in diesem Punkt könnte Blumenbergs Ansatz für die Methodologie der kognitiven Metapherntheorie von ‚vorbildlicher‘ Bedeutung sein.“<sup>70</sup>

In den 1960 erschienen ‚Paradigmen zu einer Metaphorologie‘ untersucht Blumenberg Metaphern der Wahrheit (wie etwa die der ‚nackten‘ Wahrheit) und verfolgt den historischen Verlauf ihrer Semantik. Um den pragmatischen Sinn der ‚absoluten Metapher‘ zu veranschaulichen, führt er unter anderem „die alte Schicksalsmetapher vom ‚Schiff auf dem Meere‘“<sup>71</sup> an und bemerkt, dass die genauere Ausarbeitung dieser

---

<sup>65</sup> Eine philosophisch-erkenntnistheoretisch orientierte Darstellung der blumenbergschen Metaphorologie bietet Haefliger, auch mit Hinweis auf die Verwandtschaft zur kognitiven Metapherntheorie.

<sup>66</sup> Jäkel, S. 129.

<sup>67</sup> Blumenberg, Paradigmen, S. 69.

<sup>68</sup> Blumenberg, Paradigmen, S. 69.

<sup>69</sup> Jäkel, S. 131.

<sup>70</sup> Ders., ebd.,.

<sup>71</sup> Blumenberg, Paradigmen, S. 29. Vgl. hierzu auch das Kapitel „Schiffahrtmetaphern“ in: Curtius, Ernst Robert: „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“. 6. Aufl. Bern 1967, S. 138ff.

Thematik Ziel „einer, noch zu leistenden, sehr reizvollen Sonderuntersuchung“<sup>72</sup> sei. Knapp zwanzig Jahre später setzt Blumenberg dieses Vorhaben in die Tat um, woraus das 1979 erschienene Büchlein „Schiffbruch mit Zuschauer“<sup>73</sup> hervorgeht.

### 2.1.3 Schiffbruch mit Zuschauer

#### 2.1.3.1.1 *Ansatz und Schreibstil*

Den Ausgangspunkt für ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘ bildet Blumenbergs Verwunderung darüber, dass sich der Mensch, obwohl er doch ein Landbewohner sei, zur Beschreibung seines Daseins einer Vielzahl<sup>74</sup> von Metaphern, die aus dem Bereich der Seefahrt stammen, bediene. Blumenberg führt dies auf den ionischen Naturphilosophen Thales und dessen Theorie zurück, nach der alles feste Land, und somit die Lebenswelt des Menschen, wie ein Floß sei, das auf dem Weltozean treibe.<sup>75</sup> Der ‚okeanos‘ umgrenzte nach archaisch griechischer Auffassung aufgrund seiner unüberwindlichen Größe und unergründlichen Tiefe die menschliche Lebenswelt. Eine Auffassung mit weit reichenden Folgen: „Unter den elementaren Realitäten, mit denen es der Mensch zu tun hat, ist ihm die des Meeres – zumindest bis zur Eroberung der Luft – die am wenigsten geheure.“<sup>76</sup>

Blumenberg lässt offen, was genau mit der ‚Eroberung der Luft‘ gemeint ist. Die Frage, ob er sich auf das Jahr 1783 (Heißluftballon, Gebrüder Montgolfier) oder 1889 (Hängegleiter, Otto von Lilienthal) oder 1903 (Motorflugzeug, Gebrüder Wright) oder generell auf den Vorgang der Ausweitung des Verkehrswesens in die dritte Dimension der luftigen Höhe bezieht, beantwortet sein Text nicht. Auch, ob sich die einstmals dem Meer zugeschriebene ‚Unheimlichkeit‘ auf das Luftreich überträgt oder ob sie einfach verschwindet, *überflüssig* wird, bleibt offen. Die Überprüfbarkeit dieser These wird zu

---

<sup>72</sup> Ders., ebd.,.

<sup>73</sup> Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/M. 1997. (Erstausgabe 1979). Im Folgenden zitiert als ‚Schiffbruch‘

<sup>74</sup> „Das Repertoire dieser nautischen Daseinsmetaphorik ist reichhaltig. Es gibt Küsten und Inseln, Hafen und hohes Meer, Riffe und Stürme, Untiefen und Windstillen, Segel und Steuerruder, Steuermänner und Ankergründe, Kompass und astronomische Navigation, Leuchttürme und Lotsen.“ Blumenberg, Schiffbruch, S. 9. Vgl. illustrierend hierzu auch die seitenlange Aufzählung im Kapitel „Maritime Metaphern in Alltagsredewendungen“ In: Hönig, S. 34ff.

<sup>75</sup> Vgl. Blumenberg, Schiffbruch, S. 10. Thales entwarf diesen Gedanken um die Ursache von Erdbeben zu erklären. „Die mythische Erklärung hatte sich auf den ‚Erderschütterer‘ Poseidon berufen. Thales versucht zum ersten Mal eine rationale Erklärung. Erdbeben entstünden durch Turbulenzen des Meeres unter der Erde.“ Ekschmitt, Werner: Weltmodelle. Griechische Weltbilder von Thales bis Ptolemäus. Mainz/Rhein 1989, S. 11.

<sup>76</sup> Blumenberg, Schiffbruch, S. 9.

Gunsten des großen Gedankengangs vernachlässigt. Da sich in dieser Art textlicher Verfasstheit eine grundlegende Schwierigkeit im Umgang mit dem blumenbergschen Oeuvre offenbart, soll darauf eingegangen werden.

Blumenbergs „anekdotisch erscheinender Stil“<sup>77</sup> lässt zwar ein leichtes Lesen zu, kann sich aber bei einer detaillierten Auseinandersetzung mit den gemachten Aussagen auch als problematisch erweisen.<sup>78</sup> Zudem philosophiert Blumenberg, indem er sich für die von ihm aufgestellten Thesen einer Vielzahl unterschiedlicher Diskurse bedient, die er einerseits heranzieht, in denen er sich aber auch äußert.<sup>79</sup> Otto Marquard vermutet, dass sich darin Blumenbergs philosophische Grundthese von der Notwendigkeit der Entlastung vom Absoluten widerspiegelt. „Auch durch die literarische Form seiner Arbeiten hat er – der argumentierte, indem er diskursiv und aphoristisch erzählte – diese Entlastung vom Absoluten gesucht.“<sup>80</sup>

### **2.1.3.1.2 ‚Leben ist Seefahrt‘**

Zunächst soll überprüft werden, ob sich in einer differenzierten Ausarbeitung der von Blumenberg nur grob umrissenen Begründung der ‚metaphorischen Last‘ der Seefahrt genauere Schlüsse ziehen lassen, warum es möglich ist, das Leben als Seefahrt zu konzeptualisieren. Da Blumenberg für eine solche linguistische Herangehensweise keine eigene Methode entwickelt hat, wird auf den Ansatz und die Terminologie von

---

<sup>77</sup> Heidenreich, Felix: Mensch und Moderne bei Hans Blumenberg. München 2005, S. 11.

<sup>78</sup> „Für seinen Grenzgang auf der Scheidelinie zwischen Philosophie und Literatur wurde Blumenberg ebenso gerühmt wie für seine außergewöhnliche Fähigkeit zur Materialsynthese. 1980 erhielt er den Sigmund-Freud-Preis für Wissenschaftsprosa.“ Heidenreich, S. 12. Aber auch: „Viele Autoren, die sich mit Blumenberg befassen, gestehen ihm zwar zu, auf dem Fels einer atemberaubenden Bildung beeindruckende Funken zu schlagen. Doch mit solchem Lob geht der Verdacht einher, die Funken verglühten all zu schnell.“ Heidenreich, S.12.

<sup>79</sup> „So wird ihm alles philosophisch wichtig, vom phänomenologisch zu beschreibenden Alltagsfund über die Anekdoten bis zur Literatur und Dichtung und zur Bibel. Darum lässt er sich auch kein stilistisches Genre verbieten: von der begriffsgeschichtlichen oder metapherngeschichtlichen Miszelle über die philosophische Abhandlung, das systematisch-problemgeschichtliche Fundamentalwerk, den Essay, die poetische Erzählung, die Fabel und den Aphorismus.“ Marquard, Odo: Entlastung vom Absoluten. In: Wetz, Franz Josef; Timm, Hermann (Hg.): Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg. Frankfurt/M. 1999, S. 24. Auf eine Ähnlichkeit im Vorgehen weist Ralf Konersmann hin, der Blumenberg in der Nähe zur Kulturwissenschaft, insbesondere der französischsprachigen, wie sie von Cassirer, Mauss, Foucault und Levi-Strauss betrieben wurde. Konersmann, Ralf: Vernunftarbeit. Metaphorologie als Quelle der Historischen Semantik. In: Wetz/Timm, S. 136. Ähnlich urteilt Anselm Haverkamp: „Wie sortieren wir Blumenberg in die französische Theorieformation ein? Als ‚verkappter französischer Philosoph‘ habe er schließlich sein Leben lang gegen Schmitt, Gadamer und Joachim Ritter ‚angearbeitet‘“ Zitiert nach: Bahners, Patrick: Blumenbergs Nachlass. Fragmente des Münsterschen Ungenannten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.12.2007.

<sup>80</sup> Marquard in: Wetz/Timm, S. 22ff.

Lakoff/Johnson zurückgegriffen. Die genauere Betrachtung der Funktionsweise der von Blumenberg ausgemachten Metapher LEBEN IST SEEFAHRT stellt auch ein Beispiel für die von Lakoff/Johnson postulierte taxonomische Struktur metaphorischer Verstehensleistungen dar.

Nach dieser These wird das Verständnis von solchen Abstrakta, die vom Begrifflichen sehr weit entfernt sind, ermöglicht, indem ganze ‚Bündel‘ von Metaphern, die in einem hierarchischen Verhältnis zu einander stünden, durchgearbeitet würden. Komplexe Konzepte griffen dabei auf weniger komplexe Konzepte zurück, die ihrerseits auf noch einfacher strukturierten Konzepten fußen.

In dem zu untersuchenden Konzept LEBEN IST SEEFAHRT bildet LEBEN als Abstraktum die ‚*target domain*‘, die in der konkreteren und daher als ‚*source domain*‘ fungierenden SEEFAHRT konzeptualisiert wird. SEEFAHRT spezifiziert in seiner Eigenschaft als Determinativkompositum das Grundwort FAHRT näher. FAHRT verweist dabei auf einen Prozess der Fortbewegung<sup>81</sup>, woraus sich das Konzept LEBEN IST FORTBEWEGUNG ableiten lässt. Auf der untersten Ebene basiert das Konzept auf der grundlegenden, am eigenen Körper nachvollziehbaren Erfahrung LEBEN IST BEWEGUNG.<sup>82</sup>

Da aber ‚Bewegung‘ nur als Zurücklegen einer Entfernung *im Raum* gedacht werden kann, ist sie immer auch ein Akt der *Fortbewegung*, weshalb sie nach menschlichem Empfinden ‚Zeit‘<sup>83</sup> beansprucht.

Das Abstraktum ‚Zeit‘<sup>84</sup>, das als ‚Fortschreiten‘<sup>85</sup> der von der Vergangenheit kommenden Gegenwart in Richtung Zukunft wahrgenommen wird, erfährt seine

---

<sup>81</sup> Vgl. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 18. Aufl. bearb. von Walther Mitzka. Berlin 1960, S. 180. Sowie: Dornseiff, Franz: Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen. Berlin 1934, S. 218. Hier ist ‚Fahrt‘ in der Gruppe ‚Ortsveränderung, Hinbefördern‘ (8.3) aufgeführt. [Da es sich in diesem Fall um eine Bedeutungsfrage, nicht Übersetzungsfrage handelte, wurde auch wegen fehlender Griechisch-Kenntnisse auf deutsche Nachschlagewerke zurückgegriffen.]

<sup>82</sup> Für die deutsche Sprache beschließt sich in der etymologischen Wurzel des Wortes ‚Bewegung‘, die Frage nach dem Hintergrund der Metapher LEBEN IST SCHIFFFAHRT: „Voraus liegt (wie in bewegen, Weg, Woge) die idg. Wurzel \*wegh-: \*wogh- ‚bewegen‘. Urverwandt sind aind. Vāhanam ‚Fahrzeug, Schiff‘.“ Kluge, Etymologisches Wörterbuch, S. 832. Über Ähnlichkeiten im Griechischen kann hier nur spekuliert werden, als Mitglied der indogermanischen Sprachfamilie aber stammen die griechische wie die deutsche Sprache von der indogermanischen ‚Ursprache‘ ab.

<sup>83</sup> „Die Frage nach der Zeit und der Streit darum, was damit bezeichnet wird, sind so alt wie die Philosophie und die Naturwissenschaften. Während Zeit für Aristoteles nur ‚etwas an der Bewegung‘ ist, führt die Annahme der ‚Bewegung als Ortsveränderung in der Zeit‘ für Zenon zu Paradoxien.“ Reusch, Siegfried in: Ders. (Hg.) Das Rätsel Zeit. Ein philosophischer Streifzug. Wiesbaden 2004, S. 1. Vgl. zum selben Phänomen aus astronomischer Perspektive: Hawking, Stephen W.: A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes. New York 1988. Aus soziologischer Sicht: Elias, Norbert: Über die Zeit. Frankfurt/M. 1984.

Konzeptualisierung in Metaphern des Raumes und der darin statt findenden Bewegung. Das nächstliegende Beispiel hierfür stellt der Ausdruck *Zeitraum* dar, aber auch die *Vergangenheit* ließe sich anführen. Hieraus ergibt sich eine Überschneidung der Konzeptualisierungsbereiche von ZEIT mit denen des LEBENS: beide greifen auf die source domain BEWEGUNG zurück. Aus dieser Überschneidung rührt die Vorstellung LEBEN IST WEGBEWÄLTIGUNG her, die dann in der Beschreibung des *Lebensweges* zur Sprache kommt: Dessen *Startpunkt* bildet das *auf die Welt kommen*, es folgt ein *Lebenswandel*, der sich an *Wendepunkten entscheidet*, bis sich die wandernde Person, inzwischen *in die Jahre gekommen*, *nach Erreichen der Lebensziele zur Ruhe setzen* und auf das geleistete *zurück* blicken kann.<sup>86</sup>

Sowohl das Konzept LEBEN IST WEGBEWÄLTIGUNG als auch das Konzept LEBEN IST FAHRT basieren auf dem Grundkonzept LEBEN IST BEWEGUNG, doch unterscheiden sie sich in ihrer jeweiligen Hintergrundmetaphorik. So verweist LEBEN IST WEGBEWÄLTIGUNG auf die als eigenkörperlich erfahrene Aktivität des Wanderns, während LEBEN IST FAHRT auf passivischen, meist auf *vehikular* vermittelten Ortswechsel hindeutet.<sup>87</sup>

War der Mensch vor der Zähmung von Reittieren noch sein „eigenes Fahrzeug“<sup>88</sup>, so änderte sich dies mit der Erfindung des Rades, des Wagens und des Schiffes, als erstem nicht von tierischer Kraft bewegtem Fahrzeug. Nachdem aus der schöpferischen Kombination von Einsicht in Kausalzusammenhänge und handwerklichem Geschick das Fahrzeug als Artefakt erschaffen wurde, schob sich zwischen den ursprünglich als Einheit erfahrenen, direkt erlebten Zusammenhang von körperlicher Bewegung mit Streckenbewältigung, die in der technisch vermittelten Fahrt erlebte, passive

---

<sup>84</sup> ‚Zeit‘ stellt ein Abstraktum dar, das gar nicht anders als über Metaphorisierungsprozesse gedacht werden kann, da anscheinend keine direkte körperliche Empfindung bereit steht. Während die Verarbeitung räumlicher Wahrnehmungen in der rechten Hälfte der menschlichen Großhirnrinde geschieht, konnte ein solches Areal, das für die Verarbeitung von Zeiterfahrungen bereit stünde, bisher nicht lokalisiert werden. Das Verständnis für Zeit wird als Resultat einer jahrelangen, während der Kindheit durchlaufenen Entwicklung betrachtet. Vgl. Vater, Heinz: Einführung in die Zeit-Linguistik. Hürth-Efferen 1994, S. 27.

<sup>85</sup> Das Wort ‚Fortschreiten‘ wurde hier gewählt, da es körperlicher Eigenerfahrung am nächsten liegt. Die Metaphorik weiterer heute möglicher Ausdrücke offenbart deren kulturgeschichtliche Hintergründe: „Zeit zerrinnt seit der Erfindung der Sanduhr, verfließt seit der Konstruktion der Wasseruhr und begann mit den ersten Uhrzeigern zu verstreichen.“ Reusch, S. 1.

<sup>86</sup> Vgl. dazu auch die Nähe dieses Konzept zu Campbells These über die Wanderung des Helden als mythologischem Ur-Motiv des Erzählens in: Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*. 2. Aufl. Princeton. 1990. Und als Adaption und Praxisratgeber für Drehbuchschreiber: Vogler, Christoph: *The Writers Journey: Mythic Structure for Writers*. 2nd ed. Studio City 1998.

<sup>87</sup> Vgl. dazu den Ausdruck ‚in Fahrt sein‘, das den emotionalen Zustand der Aufgeregtheit bezeichnet. Das ‚in Fahrt sein‘ wird zwar als eigenkörperlich erlebt, erscheint aber fremd, da übermächtige ‚passiones‘ den Handelnden bestimmen.

<sup>88</sup> Virilio, Paul: „Fahren, fahren, fahren...“. Berlin 1978, S.20



Beschleunigung durch das Transportiert-Werden im Objekt. Das Vehikel ermöglichte ein Heraustreten aus dem in der Natur vorgefundenen Gefüge und kann somit im Sinne einer Gegensätzlichkeit von *physis* und *techné* als Kulturleistung begriffen werden.<sup>89</sup>

Daher ist dem Konzept LEBEN IST FAHRT meist auch eine Dichotomie zwischen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ eingeschrieben. Im Konzept LEBEN IST SEEFAHRT potenzieren sich diese Antagonisten in ihrer jeweiligen Bedeutungsschwere. Das Vehikel ‚Schiff‘ steht nun metonymisch für die menschliche Kultur, auf die der Mensch angewiesen ist, um sich vor der rücksichtslosen Übermacht der Natur, hier im Bild des Meeres gefasst, zu schützen.

Das Verlassen eines zu Land fahrenden Vehikels ist riskant, doch der ‚Ausstieg‘ aus einem auf See befindlichen Schiff, der im Schiffbruch erzwungenermaßen geschieht, ist potentiell lebensgefährlich. Das fremde Element hält keinen festen Grund, sondern bodenlose Ungewissheit bereit. Nicht als Leben spendend, Durst stillend oder reinigend, erscheint hier das Meer, es zeigt sich vielmehr von seiner verschlingenden, zerstörerischen Seite.<sup>90</sup> Eine Schrecken erregende Eigenschaft, die in der Erfindung mächtiger Götter und dämonischer Monsterwesen ihre imaginierte Verkörperlichung erfuhr.<sup>91</sup>

In der ambivalenten Einschätzung des Meeres, dem sowohl positive als auch negative Eigenschaften zugeschrieben werden können, zeigt sich eine Eigenschaft metaphorisch vermittelter Welterfahrung, die Lakoff/Johnson mit dem Ausdruck ‚Kohärenz‘ benennen und die besagt, dass *verschiedene* Metaphernkonzepte auf *den selben* Bildspender zurück greifen können. So kann beispielsweise die source domain OBEN nicht nur mit GUT in Verbindung gebracht werden, sondern auch im quantitativen

---

<sup>89</sup> Vgl. Müller, Reimar: Die Entdeckung der Kultur. Antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur von Homer bis Seneca. Düsseldorf 2003, S. 18.

<sup>90</sup> Für eine umfassende Symbolgeschichte des Wassers.: Selbmann, Sibylle: Mythos Wasser: Symbolik und Kulturgeschichte. Karlsruhe 1995, S.7: „Die vorliegende Untersuchung spannt einen Bogen vom Wasser als Ursprung des Lebens, vom Lebens- und Todeswasser, vom Wasser als Sinnbild der Wiedergeburt, als Mittel und Symbol der Reinigung und Heilung, als Zeichen des Kreislaufs und der Vergänglichkeit über das Wasser als Symbol des menschlichen Lebens, der Seele und der Liebe bis hin zum Wasser als Quell der Weisheit und der schöpferischen Tätigkeit.“ Sowie: Böhme, Gernot; Böhme, Hartmut: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München 1996. Mit ausführlicher Untersuchung der Wassersymbolik in den Schriften der biblischen Testamente: Woschitz, Karl Matthäus: Fons Vitae – Lebensquell. Sinn- und Symbolgeschichte des Wassers. Freiburg/Breisgau 2003.

<sup>91</sup> Vgl. hierzu die Beschreibung des aus der jüdisch-christlichen Mythologie stammenden Meereswesens Leviathan: „Niemand ist so kühn, dass er ihn reizen darf (...). Er macht, dass der tiefe See siedet wie ein Topf (...) Auf Erden ist seinesgleichen niemand. Hiob 40,25-41,26. Die anthropomorphisierende Darstellung Poseidons. Die Personifikation stellt nach Lakoff/Johnson einen Sonderfall der ‚ontologischen‘ Metapher dar. Vgl. Lakoff/Johnson, S. 33.

Konzept MEHR IST OBEN erscheinen.<sup>92</sup> Dieses horizontal und vertikal mögliche Ineinander-Greifen lässt die Zahl möglicher Konzeptkombinationen ins Unendliche steigen. Es wurde ansatzweise versucht, das Konzept LEBEN IST SEEFAHRT auf seine metaphorischen Hintergründe zurück zu führen. Doch allein ‚die Seefahrt‘ hält bei genauerer Betrachtung ein ‚ausuferndes‘ Arsenal an Konkreta und Abstrakta bereit, die zur Konstruktion einer Unzahl metaphorischer Konzepte dienen könnten.<sup>93</sup> Hieraus ergibt sich die Unmöglichkeit, *alle* sprachlichen Realisierungen metaphorischer Konzepte zu sammeln und zu systematisieren. „Und ebendies ist das theoretische Dilemma Blumenbergs, (...) der daher (...) nur ‚Andeutungen‘ formuliert und ‚Beobachtungen‘ versucht.“<sup>94</sup> Der weiter oben als ‚anekdotenhaft‘ kritisierte Stil Blumenbergs erweist sich in dieser Hinsicht als „darstellungstechnische Raffinesse“<sup>95</sup>, als selbstreferentielle Strategie. Im Bewusstsein der Bedeutungsfülle metaphorischer Sprachverwendung, die nicht auf Kategorien rational begrifflichen Denkens zurückgeführt werden kann, argumentiert Blumenberg diskursiv und anhand von Beispielen. Sein Interesse richtet sich dabei hauptsächlich auf den Aspekt, was ausgesuchte Metaphern „mit ihrem Unbestimmtheitshof, der ihre geschichtliche Varianz ermöglicht“<sup>96</sup>, im Prozess menschlicher Selbst- und Weltverständigung leisten.

Der Metapher LEBEN IST SEEFAHRT ist der Aspekt der Konfrontation des dem Menschen Bekannten mit dem ihm Unbekannten eingeschrieben. Das ‚Land‘ dient als Bild des Bekannten, das unstedt wogende ‚Meer‘ bildet die Sphäre des Unbekannten. Zwischen Land und Meereshorizont befindet sich das ‚Schiff‘, die ‚Enklave‘ menschlicher Kultur. In der im Artefakt ‚Schiff‘ ausgeführten Meeresbefahrung findet auch eine Transformation des Unbekannten in den Bereich des Bekannten statt. Damit wird der dem Menschen ursprünglich zugebilligte Aufenthaltsbereich ‚Land‘ erweitert. Diese Aneignung ist prekär und strapaziös, da sie die Beherrschung und

---

<sup>92</sup> Hierbei können sich neue Bedeutungsmöglichkeiten eröffnen, die als widersprüchlich erscheinen können. Der Ausdruck ‚die Kriminalitätsrate steigt‘ greift beispielsweise auf die target domain ‚oben‘ zurück, aber nicht im Sinne eines qualitativen ‚gut‘, sondern als quantitative Bestimmung eines ‚mehr‘.

<sup>93</sup> „Es gibt Küsten und Inseln, Hafen und hohes Meer, Riffe und Stürme, Untiefen und Windstillen, Segel und Steuerruder, Steuermänner und Ankergründe, Kompass und astronomische Navigation, Leuchttürme und Lotsen.“ Blumenberg, Schiffbruch, S. 9. Eine Funktion metaphorischer Ausdrücke liegt auch in ihrer Funktion als Abkürzung, die die Metapher in der Annahme eines gemeinsamen Kommunikationshintergrundes bereitstellt und aufgrund derer rasch anschlussfähige Kommunikationen entstehen können.

<sup>94</sup> Stoellger, S. 9.

<sup>95</sup> Ders., ebd..

<sup>96</sup> Ders., ebd..

Instrumentalisierung chaotischer Naturgewalten wie Wind und Wasser erfordert. Die Bewertung solchen Tuns unterliegt auch kulturellen Einschätzungen, die sich auf Vorstellungen von der ‚angemessenen Stellung‘ des Menschen in Zeit und Raum beziehen. Da das Schiff das älteste und am kontinuierlichsten verwendete Transportmittel ist<sup>97</sup>, eignen sich speziell die aus dem Bereich der Schifffahrt stammenden Metaphern zur Durchführung einer diachronen Analyse ihrer semantischen Gewichtungen. Sie geben Aufschluss über Verschiebungen sowohl im Bereich der Einschätzung der reinen Möglichkeit als auch der ‚Moralität‘ von Grenzüberschreitungen, die *in* und *durch* technische Vehikel geschehen können.

### 2.1.3.2 ‚Seefahrt ist Grenzüberschreitung‘

Der griechischen Antike galt das Festland als der dem Menschen von göttlicher Seite zugewiesene Lebensraum; dessen „naturegegebene Grenze“<sup>98</sup> bildete das Meer. Hinter dieser Grenze – Blumenberg nimmt in seinen Ausführungen Bezug auf die griechische Mythologie und christliche Ikonographie – wurde eine chaotische „Sphäre der Unberechenbarkeit, Gesetzlosigkeit, Orientierungswidrigkeit“<sup>99</sup> vermutet, die mythischen Ungeheuern und Meeresgöttern vorbehalten gewesen sei. Wer nun in diese Sphäre aufbrach, machte sich leicht der Blasphemie schuldig. Der Schiffbruch erschien daher „wie die ‚legitime‘ Konsequenz der Seefahrt, der glücklich erreichte Hafen oder die heitere Meeresstille nur der trügerische Aspekt einer so tiefen Fragwürdigkeit.“<sup>100</sup> Da das Leben auf dem Land aber als karg und entbehrungsreich erschien, entstand der Gedanke, dass sich auf dem Meer und darüber hinaus möglicherweise bessere Lebensbedingungen finden ließen.<sup>101</sup> In dieser Hinsicht liegt in der Seefahrt das verführerische Versprechen, dass es sich lohne, den Frevel des Grenzübertritts zu begehen, um in noch unbekannten Arealen eine irgendwie geartete Verbesserung

---

<sup>97</sup> Die ältesten Nachweise von Wasserfahrzeugen stellen Einbaum- und Paddelfunde in Nordeuropa dar, die auf ~7500 v. Chr. datiert werden. Der älteste Nachweis eines Segels ist eine Felszeichnung in der nubischen Wüste, die um ~5000 v. Chr. entstand. Vgl.: Brennecke, Jochen: Geschichte der Schifffahrt. München 1999.

<sup>98</sup> Blumenberg, Schiffbruch, S. 10.

<sup>99</sup> Ders., Schiffbruch, S.9. Man denke hierbei auch an das ähnlich strukturierte Motiv des Waldes in der mittelalterlichen Literatur. Vgl. hierzu: Stauffer, Marianne: Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter. Bern 1959.

<sup>100</sup> Blumenberg, Schiffbruch, S. 13.

<sup>101</sup> „Mit Sorge blickt schon Hesiod in den ‚Erga‘ auf den Bruder Peres, der sein Herz voll Leichtsinns von der Landarbeit weg auf die Chance der Küstenschifffahrt gerichtet hat, wie vor ihm der Vater im Drang nach besserem Leben häufig zu Schiff unterwegs gewesen war. Ders., Schiffbruch, S. 11. Vgl. dazu auch die Suche nach dem ewigen Leben, die Gilgamesh übers Meer führt.

entdecken zu können. „Der Kulturkritik ist das Meer immer verdächtig gewesen. Was hätte den Schritt vom Land auf See sonst motivieren können, als der Überdruß an der kargen Versorgung durch die Natur und der eintönigen Arbeit des Landbaus, der süchtige Blick auf Gewinn im Handstreich, auf mehr als das vernünftig Notwendige, für das Philosophenhirne eine Formel leicht auf der Zunge haben, auf Üppigkeit und Luxus?“<sup>102</sup>

Die antike (und mittelalterliche) Wertung sieht im Schiffbruch eine gerechte und selbst verschuldete Strafe für den begangenen ‚nautischen Frevel‘. „Horaz vergleicht solchen Frevel mit dem des Prometheus, der auch ein fremdes und dem Menschen entzogenes Element gewaltsam eroberte. Daedalus vertritt das dritte dem Menschen versagte Element. Luftfahrt, Seefahrt und Feuerraub sind in einen Kontext gebracht. Das ausgesparte Element: die Erde; der interpolierte Gedanke: das feste Land als der angemessene Aufenthalt der Menschen.“<sup>103</sup>

### 2.1.3.3 ‚Der Zuschauer ist Epikureer‘

Auf diesen mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund rekurriert der römische Philosoph Lukrez in dem von ihm verfassten Lehrgedicht ‚De Rerum Natura‘<sup>104</sup>. Hierin stellt er seine philosophische Lehre in 7800 Versen dar. In den Ausführungen bezieht er sich auf Epikur, dessen Philosophie er zu großen Teilen übernimmt. Ziel der epikureisch/lukrezischen Philosophie sei es, den Menschen von den Ängsten, die sein Lebensglück beeinträchtigen<sup>105</sup>, zu befreien. Nach Lukrez erschlösse sich die ‚Wonne des Weisen‘ demjenigen, der sich bei der Lebensführung aus vernünftiger Einsicht heraus auf das Notwendige beschränke und sich bewusst von den Verstrickungen des alltäglichen Lebens fernhalte.

---

<sup>102</sup> Ders., Schiffbruch, S. 11.

<sup>103</sup> Ders., Schiffbruch, S. 15.

<sup>104</sup> Diels, Hermann (Hg.): Titus Lucretius Carus: De rerum natura. Lateinisch und deutsch. Über die Natur der Dinge. Berlin 1924. Der Form seiner Abhandlung als Lehrgedicht kommt dabei besondere Bedeutung zu. Lukrez beschreibt in dem von ihm entworfenen ‚Honigbechergleichnis‘ (1,921–950 und 4,1–25) die epikureische Philosophie als bittere, aber wirksame Medizin, deren unangenehmen Geschmack er mit Honig übersüßen wolle. Die Rezeption des schwierigen Stoffes solle durch Verwendung bildlich poetischer Sprache erleichtert werden. Diese Begründung ‚legitimiert‘ ihn, sich zur Darstellung eines philosophischen Diskurses metaphorischer Sprache zu bedienen. Vgl. Rumpf, Lorenz: Naturerkenntnis und Naturerfahrung. Zur Reflektion epikureischer Theorie bei Lukrez. München 2003, S. 111–125.

<sup>105</sup> Es sind dies die Furcht vor dem Tod, die Furcht vor den Göttern und die Unklarheit über das Wesen von Lust und Unlust.

Zur Veranschaulichung des praktischen Nutzens einer distanzierten Weltsicht prägt Lukrez *die* nautische Metapher, deren Verlauf Blumenberg in den folgenden Teilen des Buchs nachgeht: „Wonnevoll ist’s bei wogender See, wenn der Sturm die Gewässer aufwühlt, ruhig vom Lande zu sehn, wie ein anderer sich abmüht.“<sup>106</sup> Das Schiff wird im Lukrez-Text später wörtlich erwähnt. Es stellt die Lebenswelt der ‚Toren‘ dar. Das Schiff ist im Metaphernmotiv den unbegrenzten Sehnsüchten und übermächtigen Ängsten, für deren physiologische Wirkung<sup>107</sup> die aufgewühlten Gewässer stehen, permanent ausgeliefert. Der distanzierte, sich an Land befindliche Zuschauer<sup>108</sup> hingegen könne nach Lukrez genießen, „durch die Philosophie Epikurs, einen unbetreffbaren festen Grund der Weltansicht zu haben.“<sup>109</sup> Was Lukrez mit seiner Metapher impliziert ist aber nicht die Lust, die aus der Betrachtung des Leidens anderer entstehen könnte. „Es geht überhaupt nicht um das Verhältnis unter Menschen, sondern um das Verhältnis des Philosophen zur Wirklichkeit.“<sup>110</sup>

Der postulierte ‚feste Grund der Weltansicht‘ beruht auf der Theorie der Atomistik, die Lukrez in Anlehnung an Epikur (der sie seinerseits von Demokrit übernommen hatte) vertritt und sie konsequent zu Ende denkt. Lukrez entwirft ein rein materialistisches Weltbild, indem er das Wesen *aller* ‚Dinge der Natur‘ als aus kleinsten Teilchen zusammengesetzt bestimmt. Außer diesen gäbe es bis auf den Raum des unendlichen Weltalls, durch den sie fallen, nichts. Im Gegensatz zu Epikur gilt Lukrez daher die Betrachtung des Kosmos nicht mehr als Weg zu eudaimonischem Glücksempfinden. Für den Zuschauer entstehe ‚Ataraxie‘, Seelenruhe, vielmehr durch das

---

<sup>106</sup> Lukrez: Über die Natur der Dinge. Kap. II: Fortsetzung über die Prinzipien: Wonne des Weisen. Deutlich erkennbar ist die hinter diesem Konzept stehende Semantik. Es ist die aus den griechischen Erzählungen bekannte Dichotomie zwischen positiv bewertetem, aber kargem Landleben und negativ bewertetem Streben nach Luxus in der Seefahrt. Gleichzeitig bestätigt sich die weiter oben aufgestellte Hypothese, dass das Lexem ‚Fahrt‘ meist auf passivisch-vehikular empfundene Bewegung hinweist.

<sup>107</sup> „Angst ist auch ein ursprünglicher Seelenzustand (...), immer das Dasein im ganzen betreffend, es durchdringend und beherrschend. (...) Die existentielle Angst, eine Grundverfassung des sich in Grenzsituationen offenbar werdenden Daseins, (...) ist phänomenologisch nicht mehr fasslich. Mit der Angst ist meistens ein lebhaftes Gefühl der Unruhe verbunden.“ Jaspers, Karl: Allgemeine Psychopathologie. 9. Aufl. 1973, S. 95. Die eingetretene oder erwartete Bedrohung bewirkt die Ausschüttung von Stresshormonen und somit eine Beschleunigung des Pulses und aktiviert den Bewegungsapparat -Voraussetzungen für rasches Handeln, das in gefährlichen Situationen das Überleben sichern soll.

<sup>108</sup> Zur Figur des Zuschauers in Blumenbergs Philosophie: Müller, S. 378-385. Zum Theorem des Beobachters vgl. auch Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M. 1992, S. 76f und S. 95ff. Sowie: Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M. 1971. Speziell das Kapitel: Die Höffräulein. S. 31-45.

<sup>109</sup> Blumenberg, Schiffbruch, S. 31.

<sup>110</sup> Ders., Schiffbruch, ebd.

„Selbstbewusstsein gegenüber dem Atomwirbel, aus dem alles besteht, was er betrachtet – sogar er selbst.“<sup>111</sup>

Dass sich die kleinsten Teile zu Gegenständen zusammenfinden, erklärt der Philosoph mit Unregelmäßigkeiten ihrer Fallbahnen, die zu Kollisionen führten. „Wenn Lukrez nochmal auf die Metapher von Seenot und Schiffbruch zurück greift, spricht er folgerichtig von seinem Universum der regellosen Bewegung der Atome als dem Stoffozean (*pelagus materiae*), aus dem die Gestalten der Natur wie Trümmer gewaltiger Schiffbrüche (*quasi naufragiis magnis multisque coortis*) an den Strand der sichtbaren Erscheinungen geworfen werden.“<sup>112</sup> Selbst die Seele sei nichts anderes als eine Zusammenballung von Atomen, die sich mit dem Tod wieder auflöse. Für den Zuschauer verschwindet so trotz dieser Absage an Transzendenz und Metaphysik die Differenz zwischen individuellem Glücksbedürfnis und Rücksichtslosigkeit physischer Wirklichkeit. „Der Mensch tut gut, sich mit der Rolle des Zuschauers zu begnügen (...). Als Individuum kann er aus der Identität von Katastrophe und Produktivität in dieser Theorie vom werdenden und zerfallenden Universum keinen Gewinn ziehen.“<sup>113</sup>

Schon die Geburt konzipiert Lukrez als Schiffbruch, in dem die Natur das Kind aus dem Leib der Mutter an die ‚Strände des Lichts‘ werfe, wie den Schiffer, der von den wütenden Wogen ans Land geschleudert würde. „Auch hier bleibt im Hintergrund, kulturkritisch noch verschärft, die Vorstellung von der Widernatürlichkeit der Seefahrt. (...) Der metaphorische und der reale Vorgang der Überschreitung der Grenze des festen Landes auf das Meer hinaus überblenden einander, wie das metaphorische und das reale Risiko des Schiffbruchs. Was den Menschen auf die hohe See treibt, ist zugleich die Überschreitung der Grenze seiner natürlichen Bedürfnisse.“<sup>114</sup>

In seiner historisch verfahrenen Darstellung des Gebrauchs der lukrezischen Metapher macht Blumenberg dann einen ‚Sprung‘ hinweg über zeitliche, räumliche und mentalitätsgeschichtliche Entwicklungen. Sein Blick richtet sich nun nicht mehr auf das Rom des letzten vorchristlichen Jahrhunderts, sondern auf das von politischen und

---

<sup>111</sup> Ders., Schiffbruch, ebd.

<sup>112</sup> Ders., Schiffbruch, S. 32.

<sup>113</sup> Ders., Schiffbruch, S. 33, mit Verweis auf Lukrez II, 550-568.

<sup>114</sup> Ders., Schiffbruch, ebd.

religiösen Spannungen geprägte Frankreich zur Zeit Montaignes.<sup>115</sup> Dem Skeptiker Montaigne gilt seine Fähigkeit, lediglich Zuschauer „der großen Untergänge, der des Staates, der der Welt“<sup>116</sup>, sein zu können als Strategie der Selbsterhaltung. Blumenberg interpretiert das von Montaigne beschriebene Behagen des Theoretikers als „so etwas wie die List der Natur, eine Prämie auf das geringste Risiko des Lebens zu setzen, Distanz durch Lust zu belohnen.“<sup>117</sup>

#### 2.1.3.4 ‚Seefahrt ist notwendiges Risiko‘

Die Philosophie der Aufklärung verabschiedete sich von der Idealisierung der ‚Seelenruhe‘, wie Lukrez sie propagiert hatte. Ataraxie wurde nun als Stillstand aufgefasst und war daher mit dem aufgekommenen Gedanken des ‚Fortschritts‘ nicht zu vereinbaren. Es sind in der Metaphorik der Aufklärung nun nicht mehr die Wogen und Stürme der Leidenschaften, die das metaphorische Schiff gefährden, sondern vielmehr deren Ausbleiben während einer Flaute. Das Schiff gerät in Seenot, weil es aufgrund einer Windstille manövrierunfähig ist. Im Umkehrschluss liegt in dieser Metapher „die Rechtfertigung der philosophisch diskriminierten *passiones*, der Leidenschaften, die in dieser Figur angesprochen wird; die reine Vernunft – das wäre die Windstille, die Bewegungslosigkeit der Menschen im Vollbesitz aller Besonnenheit.“<sup>118</sup> Blumenberg führt als Beleg hierfür unter anderem Voltaires Novelle ‚Zadig‘ an, in der der gleichnamige Held bei einem Einsiedler über seine Unfreiheit durch die ‚passiones‘ klagt. Der Einsiedler klärt ihn darüber auf, dass die Leidenschaften die die Menschenwelt bewegende Kraft seien und vergleicht sie mit dem Wind. Dieser könne ein Schiff zwar auch gefährden, doch fülle er in erster Linie die Segel und ermögliche so überhaupt erst ein Vorankommen. Das Risiko Schiffbruch zu erleiden und unter zu gehen erscheint als der der Neugier zu entrichtende Preis, der Hafen nicht als der Schutz gewährende Zufluchtsort, sondern als der Ort versäumten Lebensglücks.

---

<sup>115</sup> Die Gründe, die ihn zu diesem abrupten Vorwärtsschnellen auf dem Zeitstrahl bewogen haben, nennt er nicht. Vielleicht sind sie darin zu finden, dass die epikureisch-lukrezische Philosophie während des christlichen Mittelalters als ‚heidnische Lehre‘ galt, da deren materialistisch geprägte Diesseitsphilosophie unvereinbar mit dem christlichen Gedanken eines transzendenten Jenseits war. Lukrez’ Theorie vom leeren Weltall widersprach auch der Hypothese des ‚horror vacui‘, die Aristoteles aufgestellt hatte. Die Rezeption des lukrezischen Werkes verstärkt sich erst wieder ab der Zeit des Renaissance Humanismus.

<sup>116</sup> Ders., Schiffbruch, S. 20.

<sup>117</sup> Ders., Schiffbruch, S. 22.

<sup>118</sup> Ders., Schiffbruch, S. 34.

„Aber auch der Zuschauer ist nicht mehr die Figur einer Ausnahmeexistenz des Weisen am Rand der Wirklichkeit, sondern selbst Exponent einer jener Leidenschaften geworden, die das Leben ebenso bewegen wie gefährden. Zwar ist er nicht in das Abenteuer selbst verstrickt, wohl aber der Anziehung von Untergängen und Sensationen hilflos ausgeliefert.“<sup>119</sup> In dem von Voltaire für die ‚Encyclopédie‘ verfassten Artikel zum Lemma ‚Curiosité‘ nimmt dieser noch einmal Bezug auf Lukrez. Er wendet sich entschieden gegen dessen Annahme, dass die Haltung des Zuschauers von erhabener Reflexion bestimmt sei. Vielmehr sei es, so Voltaire, „allein die Neugierde, die den Menschen am Meeresufer das Schiff in Seenot betrachten lasse. (...) Es sei eben nicht eine menschliche, sondern dem Menschen mit Affen und jungen Hunden gemeinsame Leidenschaft.“<sup>120</sup> Diese könne so stark werden, dass dem Menschen „in der Neugier sogar die Sorge um sich selbst vergeht.“<sup>121</sup>

### 2.1.3.5 Die Seenot als Schauspiel

In dieser Einschätzung des Phänomens erfährt Voltaire Widerspruch von Seiten des Abbé Galiani, der die Neugierde als „eine Sensibilität, aus der uns die geringste Gefahr herausreißt“<sup>122</sup> bestimmt. Weil der Zuschauer daher umso mehr der Gewissheit bedürfe, sich in sicherer Distanz zum verhängnisvollen Spektakel zu befinden, „veranschauliche das Theater die menschliche Situation am reinsten.“<sup>123</sup> Hier sei die Möglichkeit, Neugier zu entwickeln, am größten. Der im Logensessel sitzende Theaterbesucher wisse, dass die Ereignisse, die er betrachte, nicht Realität, sondern lediglich Inszenierungen einer solchen seien. Die Frage, nach der Moralität des Interesses am Leid anderer rückt in den Hintergrund. „Durch die Verlegung vom Meeresstrand ins Theater ist der Zuschauer des Lukrez (...) ‚ästhetisch‘ geworden. (...) Die Metapher ist nur die Übertragung einer Übertragung.“<sup>124</sup>

Wie Galiani ziehen auch Herder und Hegel die Verbindung von Schiffbruch- zu Theatermetaphorik. Die Tendenz, die Metapher aus ihrem ursprünglichen Natur-Kontext heraus zu lösen, verstärkt sich, indem die Distanz zwischen Zuschauer und Beschautem im geschichtsphilosophischen Ansatz nicht nur räumlich, sondern auch

---

<sup>119</sup> Ders., Schiffbruch, S. 39.

<sup>120</sup> Ders., Schiffbruch, S. 40.

<sup>121</sup> Ders., Schiffbruch, S. 43.

<sup>122</sup> Ders., Schiffbruch, ebd.

<sup>123</sup> Ders., Schiffbruch, S. 44.

<sup>124</sup> Ders., Schiffbruch, S. 45f.



zeitlich gesehen wird. „Die Wandlung kennzeichnet auch die Art, wie Goethe von der Metapher Gebrauch macht.“<sup>125</sup> Der Zuschauer der Metaphernszenerie blickt nun nicht mehr auf ein Meer, das als konkretes imaginiert wird. Das Meer ist selbst für den Zuschauer nun Produkt metaphorischer Konzeptualisierung und erstreckt sich zwischen ‚Zeitpunkten‘ der Geschichte. Dort spielen sich die im Rückblick anzusehenden Katastrophen<sup>126</sup> als Schauspiel mit didaktischem Einschlag ab, „falls uns (...) ein böser Genius nicht freventlich hineinstürzte.“<sup>127</sup> Die Gefahr, in das aufgewühlte Meer der Geschichte doch mit einbezogen zu werden ist latent anwesend.

Für den fortschreitenden Verlust des Zuschauers an festem Boden führt Blumenberg Schopenhauer an, der das menschliche Leben mit einer ‚navigatio vitae‘ durch tobendes Meer beschreibt.<sup>128</sup> Durch die Instanz der Vernunft jedoch sei es dem Menschen möglich, in ein distanziertes Verhältnis zu sich selbst zu treten und sich beim Lavieren beobachten zu können wie ein Schiffer, der sich mit Hilfe seines Instrumentariums aus Seekarte und Kompass orientiere und sich vorstelle, ein sich bewogender Punkt auf der Weltkarte zu sein. „Der Mensch führt ein Doppelleben, ein konkretes und ein abstraktes.“<sup>129</sup> Das Bewusstsein, die imaginierte Position des in Distanz zur Übermacht der Natur stehenden Zuschauers durch eigene Vernunft erschaffen zu können, führe zu einem Gefühl der ‚Erhabenheit‘.<sup>130</sup> Die Vorstellung, in der der Schiffer sich selbst von außen betrachtet, ähnele der Situation eines Schauspiels, in der das Individuum Schauspieler und Zuschauer *zugleich* ist. „Scheitern kann es, in dieser Metaphorik, indem es aus der Zuschauerposition zurückfällt in die Weltverwicklung durch den Willen.“<sup>131</sup>

---

<sup>125</sup> Ders., Schiffbruch, S. 60.

<sup>126</sup> Die zeitgeschichtliche Katastrophe Herders ist die der Französischen Revolution; Goethe bezieht sich auf Erfahrungen des Scheiterns im eigenen Lebenslauf. Vgl. Blumenberg. Schiffbruch, S. 51ff.

<sup>127</sup> Ders., Schiffbruch, ebd.

<sup>128</sup> Blumenberg bezieht sich ein auf Zitat aus ‚Die Welt als Wille und Vorstellung‘: „Denn auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wasserberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt mitten in einer Welt voll Qualen ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis oder die Weise, wie das Individuum die Dinge erkennt, als Erscheinung.“ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I, in: Löhneysen, Wolfgang Frhr. von (Hg.): Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke. Bd. I. Frankfurt/M. 1993 S. 429. (Erstausgabe 1818)

<sup>129</sup> Blumenberg, Schiffbruch, S. 65.

<sup>130</sup> Ders., Schiffbruch, S. 66. Zu Begriffsgeschichte und Diskussion der ‚Erhabenheit‘ vgl.: Barck, Karl-Heinz; Fontius, Martin (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. II. Stuttgart 2001, S. 275-310.

<sup>131</sup> Blumenberg, Schiffbruch, S. 66.

### 2.1.3.6 Auf See und kein Land in Sicht

Die bisher genannten Autoren, die sich der lukrezischen Metapher bedienten, gingen davon aus, dass sich gegenüber dem praktischen Leben eine theoretisierende Stellung einnehmen ließe. Bildlich gesprochen war es die Vorstellung des Zuschauers, der das Unglück anderer, die sich in einem Schiff auf dem Meer befinden, vom festen Land aus sicher betrachten kann. Grundlegend für diese Idee war, dass sich die zwei Bereiche in ein Distanzverhältnis setzen lassen. Blumenberg entdeckt aber eine Variation der Schiffbruchmetapher, in der die Bildlichkeit existentiell anders gelagert ist. Mit einem Zitat aus Pascals ‚Wette‘<sup>132</sup> lässt er sie im 17. Jahrhundert beginnen: „vous êtes embarqués.“<sup>133</sup> Diese Version der „Einschiffungsmetaphorik“ enthält die Suggestion, Leben bedeute, schon immer auf dem hohen Meer zu sein, wo es außer Heil oder Untergang keine Lösungen, keine Vorenthaltungen gebe.“<sup>134</sup> Die Frage, ob eine Seereise gewagt werden solle, stellt sich gar nicht mehr. Es gibt keinen Strand und auch keinen sicheren Hafen, von dem aus der Zuschauer die Anstrengungen derer, die sich auf See befinden, betrachten könnte. Diese „Verabsolutierung der Nautologie zum postkolumbianischen Ontologikum“<sup>135</sup> überträgt Nietzsche auf das Erkenntnisssystem der Wissenschaft. Er sieht sich dazu legitimiert, da auch an die Erkenntnis objektiver Wahrheit nur *geglaubt* werden könne. Bereits der gewählte theoretische Ansatz, der bestimme, welche Ergebnisse die Forschung bringe, sei unausweichlich subjektiv. Die Suche nach letztgültiger Erkenntnis daher von vornherein zum Scheitern verurteilt, „das künstliche Vehikel der Selbsttäuschungen und Selbstsicherungen längst zerschellt.“<sup>136</sup> Dieser Absage an die Möglichkeit distanzierter Zuschauens schließt sich der Historiker Jacob Burckhardt an. Für den Geschichtswissenschaftler, dessen Untersuchungsgegenstand der Zusammenhang von vergangenen Ereignissen und Handlungen ist, sei ein rein objektiver, außergeschichtlicher Standpunkt nicht möglich, da der Forscher nur im selben ontologischen Rahmen situiert sein könne: „Wir möchten

---

<sup>132</sup> In dieser *Pensée* stellt Pascal die Frage nach dem Vorteil des Glaubens. Sein Argument, gläubiges Leben ohne gesichertes Wissen über Gottesexistenz zu wagen: „Wenn Ihr gewinnt, so gewinnt Ihr alles, und wenn Ihr verliert, so verliert Ihr nichts“. Vgl. dazu: Sabalat, Tina: Pascals ‚Wette‘. Ein Spiel um das ewige Leben. Das Fragment 233 der ‚Pensées‘ Blaise Pascals. Marburg 2000.

<sup>133</sup> Pascal, zitiert nach Blumenberg, Schiffbruch, S. 23.

<sup>134</sup> Blumenberg, Schiffbruch, S. 23.

<sup>135</sup> Timm, Herrmann: „Nach Ithaka heimzukehren lohnt den größten Umweg.“ Nostrozentrische Kosmologie– nautozentrische Metaphorik. in: Wetz/Timm, S. 62.

<sup>136</sup> Blumenberg, Schiffbruch, S. 25.

die Welle gerne kennen, auf welcher wir im Ozean treiben, allein wir sind die Welle selbst.“<sup>137</sup>

Dem Dilemma, keine Position außerhalb des Betrachteten einnehmen zu können, sehen sich auch die Vertreter des logischen Positivismus gegenüber gestellt. Blumenberg führt Rudolf Carnap an und kontrastiert dessen Position mit dem konstruktivistischen Ansatz für den Paul Lorenzen und Oskar Neurath stehen. Für Lorenzen erscheint Carnaps Versuch, die unscharfe Semantik natürlicher Sprache zu überwinden, zum Scheitern verurteilt. Den Entwurf einer neuen, formalen Sprache, die in Logik und Notation mathematischen Modellen folgt, bezeichnet er als „Fiktion einer aus sauberen Atomsätzen aufgebauten idealen Sprache.“<sup>138</sup> Auf die natürliche Sprache angewiesen zu bleiben, sei unausweichlich. Die vollständige Auseinandersetzung der Sprache in betrachtende Theorien und ausführende Praxis sei unmöglich. Das grundsätzliche Problem des logischen Positivismus liege darin, dass auch eine formale Sprache interpretiert werden müsse, wobei auf die subjektive Wirklichkeit natürlicher Sprache rekurriert würde. „Den Anfang zu denken heißt also im Kontext des Gleichnisses: den Zustand ohne das Mutterschiff der natürlichen Sprache vorzustellen und abseits seiner Tragfähigkeit im Gedankenexperiment die Handlung nachzuvollziehen, mit den wir mitten im Meer des Lebens schwimmend uns ein Floss oder gar Schiff erbauen könnten.“<sup>139</sup> Einen distanzierten Zuschauer gibt es hier ebenso wenig wie ein zu erreichendes Ufer. Zurück bleibt das Bild eines Subjekts, das gezwungen ist, sich mit seinem Mängelvehikel ‚Sprache‘ über Wasser zu halten.

Blumenberg schließt seinen Aufsatz nicht mit einer ‚fabula docet‘-Formel, die seine Sprachphilosophie auf festen Grund zurückführen würde. Er lässt seine Überlegungen mit einer offenen Frage, die sich auf das Baumaterial des Floßes bezieht, enden: „Offenbar enthält das Meer noch anderes Material als das schon verbaute. Woher kann es kommen (...)? Vielleicht aus früheren Schiffbrüchen?“<sup>140</sup>

Indirekt lässt sich in dieser von Blumenberg gewählten Formulierung, mit der er sich in die Tradition der nautischen Metaphoriker stellt, dessen sprachphilosophische Position ablesen. Auch er verwirft die Idee einer objektiven Position des Zuschauers, trotzdem

---

<sup>137</sup> Ders., Schiffbruch, S. 74. Blumenberg zitiert Jacob Burckhardt. Vgl. Oeri, Albert; Dürr, Emil (Hg.): Burckhardt, Jacob: Historische Fragmente aus dem Nachlass. Bd. VII. Berlin 1929, S. 427.

<sup>138</sup> Blumenberg, Schiffbruch, S. 81.

<sup>139</sup> Ders., Schiffbruch, S. 82.

<sup>140</sup> Ders., Schiffbruch, S. 83.

verharrt Blumenberg nicht in Distanzlosigkeit. Er steigert die Metapher noch einmal, indem er selbst den *Wunsch* einer Rückführung sprachlicher Mechanismen auf das angenommene, sie begründende ‚Eigentliche‘ als nicht erstrebenswert erscheinen lässt. Hermann Timm fasst dies so zusammen: „Auf See nämlich heißt die Maxime a priori nicht zu Grunde gehen. Es wäre tödlich. Die in den Sturmwind gebauten Schiffshöhlungen sind antifundamentalistisch, auf Abstand zum Felsgrund in der Tiefe gedacht. Sie wollen auf festen zwar, aber schwankenden Brettern darüber hinwegkommen, um ans Ziel zu gelangen. Und das bleibt bei Frakturen, wenn die auktoriale Navigierbarkeit durch das Cogito scheitert, grenzweise möglich, schwimmenderweise nämlich. Darauf setzt Blumenbergs nautologisch-postfundamentalistische Grundfabel.“<sup>141</sup>

Als Pointe des Buches erscheint, dass es sowohl chronoreferentiell als ‚Paradigma einer Daseinsmetapher‘ (der der Seefahrt) als auch selbstreferentiell als Paradigma blumenbergischer Metaphorologie zu lesen ist. In dieser Selbstreferenz wiederum, die sich auch im ‚anekdotischen‘ Stil spiegelt, schafft sich Blumenberg durch vernünftiges Erkennen, dass die ‚kleinsten Teile‘ unsichtbar bleiben, eine gewisse Distanz. Sie folgt aus der Erkenntnis, nie an alle und nie an die letzten Ursprünge absoluter Metaphern gelangen zu können. Der Metaphorologie ist es jedoch möglich, anhand von Kulturdokumenten, die als Texte, Bilder, Artefakte, Erzählungen etc. vorliegen, zu verfolgen, *wie* bestimmte metaphorische Konzepte im historischen Verlauf verwendet wurden.

### 2.1.3.7 Von der Hydronautik zur Astronautik

Blumenberg nähert sich zwar in der von ihm selbst entworfenen Variante der Schiffbruch-Metapher wieder Lukrez an, doch nimmt er kaum mehr direkten Bezug auf die antiken griechischen Bedeutungszuschreibungen, die im Meer eine Sphäre der Götter und mythischen Wesen sahen und die daher der Seefahrt kritisch gegenüberstanden. Spätestens seit Nietzsche, Burckhardt und Lorenzen ‚verselbstständigte‘ sich die Metapher und ihre Herkunft verblasste mit zunehmender De-Naturalisierung ihres Kontextes.

---

<sup>141</sup> Timm, in Wetz/Timm, S. 68. Auf die Nähe zum religiösen Glauben weist Stoellger hin: die ‚letzten Gründe‘ seien ‚disseminierte‘ Sprachformen, die metaphorologisch auf ihre Signifikanz hin zu befragen und darin auf ihre mögliche Tragfähigkeit hin auszuloten sind. Und hierin gellt [sic!] es der Theologie nicht anders - sofern sie nicht diese basale Grundfraglichkeit überspringt. Stoellger, S. 272.

Auf welches Bildfeld aber hat sich die von Blumenberg konstatierte ‚metaphorische Last‘ von ‚Seefahrt‘ und ‚Seenot‘ verlagert? Noch einmal soll Bezug genommen werden auf die Behauptung Blumenbergs, dass die ‚Unheimlichkeit‘, die der Mensch in früheren Zeiten dem Meer zuschrieb, sich nach der ‚Eroberung der Luft‘ auf dieses Element übertragen habe.<sup>142</sup> Hat die ‚Eroberung der Luft‘ tatsächlich eine solche Bedeutungszuschreibung erfahren? Ist dem Bild des Meeres, das nur scheinbare Begrenzung durch den Horizont<sup>143</sup> erfährt, nicht das unbegrenzte Weltall viel ähnlicher, und ist der „bestirnte Himmel“<sup>144</sup> zudem als Spender von Hintergrundmetaphorik nicht sehr viel prominenter? Die offene Formulierung Blumenbergs lässt verschiedene Interpretationen zu. Vielleicht hatte Blumenberg, der sich in seinen Werken ausgiebig mit der Geschichte der Wechselwirkungen zwischen Kosmologie und Weltsicht beschäftigt, an den ‚großen‘ Weg gedacht: denjenigen, der „von der überirdischen aber inneratmosphärischen, durch den Verbrennungsmotor angetriebenen Luftschiffahrt, die schräg vom Boden abhebt in die Freiheit über den Wolken, bis zur lotrechten Ekstase der Sternensegler in der interstellaren Ägäis“<sup>145</sup> führt. Die Herausforderung der Moderne, die der Nautik am ehesten vergleichbar ist, führt über die Aero-Nautik zur Astro-Nautik: dem ‚Aufbruch der Menschheit ins All‘. Ähnlich wie der ‚oceanos‘<sup>146</sup> der griechischen Antike, stellt der atmosphärische Himmel, bzw. das Universum den die Erde ‚umfließenden‘ Raum dar und wurde lange Zeit auch als Sitz der Götter angesehen.

Beispiele aus der frühen Literaturgeschichte können zur Festigung der These der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen nautischer Schifffahrt und aeronautischer Luftbefahrung herangezogen werden: Die von der traditionellen Metapher bekannte Bedeutung des Grenzübertritts als Akt der Hybris taucht auf die Eroberung des Himmels übertragen im achten Buch der ‚Metamorphosen‘ des Ovid auf. Die Erzählung über Daedalus und Ikarus berichtet von Menschen, die sich wie Vögel in die Lüfte erhoben haben. „Jedermann weiß, wie wenig gut das gehen konnte: Vom Vater sich entfernen, den Sternen sich zu nähern. (...). Das Bild des stürzenden Ikarus ist in die

---

<sup>142</sup> Ders., Schiffbruch, S. 9.

<sup>143</sup> Vgl. dazu: Koschorke, Alfred: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt 1990.

<sup>144</sup> Kant, Immanuel: Beschluß. In: Weischedel, Wilhelm (Hg.). Immanuel Kant. Kritik der praktischen Vernunft 2. Werkausgabe, Bd. VII. 8. Aufl. Frankfurt/M. 1991.

<sup>145</sup> Timm, in Wetz/Timm, S. 62.

<sup>146</sup> ‚oceanos‘ (gr.), dt.: der ‚Umfließende‘

Bilderwelt eingegangen“<sup>147</sup> schreibt Hans Blumenberg hierzu in der kurzen Betrachtung ‚Der Sturz des Ikarus‘.<sup>148</sup>

Im entsprechenden Projekt der Moderne, der raketentriebenen ‚Raumfahrt‘, bündeln sich enorme Kräfte<sup>149</sup>, die alle auf das Ziel hinarbeiten, die Begrenzung der Erdanziehungskraft hinter sich zu lassen. „An der Wende zum 21. Jahrhundert gibt es keine Technik, die einen derartigen Verbund technologischen Wissens höchsten Grades unterschiedlichster Bereiche integriert wie die Raumfahrt, in dem Wissenschaft und Technik derart aufeinander bezogen wären und in dem eine derart komplexe Organisation der Planung, Produktion und Durchführung bewältigt werden müsste.“<sup>150</sup>

Die bemannte Raumfahrt, die durch die Luft ins Weltall führt, kann als Abbild des menschlichen Strebens naturgegebene Grenzen durch Forschung und Technik ständig zu erweitern gesehen werden und ähnelt darin der ‚Challenge‘, dem Wagnis der Schifffahrt in der Antike. „Meerfahrt und Astronomie heißen die Großunternehmungen, deren Strittigkeit unseren Kontinent seit alters abmisst. Beide überschreiten den uns Menschen von Natur gewiesenen Platz, auf dem Festland horizontal über die sonnenbeschienene Wasseroberfläche hinaus die eine – vertikal zum Sternenhimmel emporsteigend die andere.“<sup>151</sup>

Der im Oktober 1957 von der UDSSR in den Weltraum beförderte erste künstliche Trabant der Erde löste den nach ihm benannten ‚Sputnik-Schock‘ aus, der vor dem Hintergrund des kalten Krieges und der strategischen Bedeutung der Weltraumerschließung zu sehen ist. In ‚Die Vollzähligkeit der Sterne‘<sup>152</sup> erzählt Blumenberg eine Anekdote, die an die weltweite Resonanz auf die Funksignale des Sputniks erinnert. Auch Blumenbergs damalige Universität sei von dem ‚Bildungswettrennen‘ zwischen Ost- und Westblock und den Bemühungen, „den als Verdacht aufgekommenen ‚Forschungsrückstand‘ (...) aufzuholen“<sup>153</sup>, erfasst worden.

---

<sup>147</sup> Blumenberg, Hans: Die Vollzähligkeit der Sterne. Frankfurt 2000, S. 50. Im Folgenden zitiert als ‚Vollzähligkeit‘.

<sup>148</sup> Ders., Vollzähligkeit, S. 49.

<sup>149</sup> „400.000 Menschen, Ingenieure, Physiker, Arbeiter, Mathematiker, waren mit dem Bau der Rakete und der Raumkapsel für den Mondflug beschäftigt, dem Apollo-Programm, das 25 Milliarden Dollar kostete (...). Bis dann am 16. Juli 1969 von Cape Canaveral, dem Startplatz in Florida, die Mondrakete abgeschossen wurde. 528 Millionen Zuschauer verfolgten am 21. Juli die ersten Schritte eines Menschen auf dem Mond. (...) Es war der größte technologische Triumph seit die hominide Spezies sich durch Technik zum Menschen fortgebildet hatte.“ Metz, Karl H.: Ursprünge der Zukunft. Die Geschichte der Technik in der westlichen Zivilisation. Paderborn 2005, S. 477f.

<sup>150</sup> Metz, S. 479.

<sup>151</sup> Timm in: Wetz/Timm, S. 61f.

<sup>152</sup> Ders. in: „Vorwegnahme der Raumfahrt als Metapher“ in: ders. Vollzähligkeit, S. 210.

<sup>153</sup> Ders. Vollzähligkeit, S. 547.

In einem Rundschreiben seien alle Fakultäten dazu angehalten worden, Forschungsgelder einzuwerben, um die kostenintensive Weltraumforschung zu finanzieren. Blumenberg kam als Philosoph „mit der Unbedürftigkeit der nackten Hirnfunktion in Verlegenheit.“<sup>154</sup> Er beeilte sich dennoch, einen Antrag auf Gelder „in noch unbestimmter Höhe“<sup>155</sup> zu stellen, „zwecks Erforschung der Rückseite des Mondes durch reines Denken.“<sup>156</sup> Hieraus entstand das nicht ganz ernst gemeinte und doch 30 Jahre währende Projekt der ‚Astronoetik‘. Die ‚Astronoetik‘ widmet sich, „für solche, die Heiterkeit des Gemüts nicht verachten“<sup>157</sup>, der glossenhaft umkreisenden Beantwortung der Frage: „Was blieb den Daheimgebliebenen der Astronautik?“<sup>158</sup>

Am 20. Juli 1969 gelang dem Menschen mit der Landung der Raumkapsel ‚Apollo 11‘, aus der Neil Armstrong und Edwin Aldrin ausstiegen, erstmals die Überwindung seiner Distanz zum Mond. In der Glosse ‚Die Vorwegnahme der Raumfahrt als Metapher‘<sup>159</sup> beschreibt Blumenberg die Raumfahrt als „Symbol einer Freiheit, die seit jeher darin bestanden hatte, nicht ans Irdische gefesselt zu sein, und wenn es als Seelenwanderung oder Himmelfahrt gedacht war“<sup>160</sup>. Seinen Wortwitz bezieht er dabei auf die ambigene Qualität des Wortes ‚Himmelfahrt‘, das in diesem Kontext die vermeintlichen Antipoden physikalisch-konkreter und religiös-transzendenter Betrachtungsweise desselben Phänomens, Himmel, als Korrelate offenbart. Die in den Himmel vorstoßende Raumfahrt hat, ähnlich wie der von der Erde betrachtete Mond, eine ‚sichtbare‘ und eine ‚unsichtbare‘ Seite. In der Raumfahrt bündeln sich nicht nur technologisch konkrete Fertigkeiten und astronomisches Wissen, auch kollektive Utopien, diffuse Sehnsüchte und Erlösungsmythen sind mit der Raumfahrt verbunden. Die weitreichenden Auswirkungen auf die Selbstwahrnehmung des Menschen, die Sputnik und die bemannten Weltraumflüge nach sich zogen, wurden erst durch die Verschränkung der ‚sichtbaren‘ und ‚unsichtbaren‘ Seite, die in der Umsetzung von Ideen in konkrete Vehikel mündete, ermöglicht. Die Fragen, die sich von der Raumfahrt herleiten, können daher weder durch eine einseitige Beschreibung in technischen Fachtermini noch durch

---

<sup>154</sup> Ders. Vollzähligkeit, S. 548.

<sup>155</sup> Ders. Vollzähligkeit, ebd.

<sup>156</sup> Ders. Vollzähligkeit, ebd.

<sup>157</sup> Ders. Vollzähligkeit, ebd.

<sup>158</sup> Ders. Vollzähligkeit, ebd.

<sup>159</sup> Ders. Vollzähligkeit, S. 210.

<sup>160</sup> Ders. ebd.

solche kulturwissenschaftlichen Forschungsrichtungen, die ‚den Menschen‘ als Faktor in ihren Analysen ausschließen<sup>161</sup>, erfasst werden.

Die Anthropologische Philosophie<sup>162</sup>, die in ihrer modernen Ausprägung zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand, besitzt aufgrund ihres disziplinären Zuschnitts hingegen gute Voraussetzungen, die Spanne zwischen Natur- und Geisteswissenschaften zu überbrücken. Sie verbindet dabei Erkenntnisse aus naturwissenschaftlichen Bereichen, technischen Entwicklungen und biologischen Festlegungen des Menschen. Was den Menschen von allen anderen Lebewesen unterscheide, sei dessen Fähigkeit, in der Imagination seiner selbst eine theoretische Überwindung der Grenze zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ zu vollziehen. Somit könne er zu seinem eigenen Zuschauer werden.<sup>163</sup>

Das Publikum, das einem Raketenstart zusieht, beobachtet, wie das Raumschiff die eigene, bekannte Welt in Richtung außerweltliches Universum verlässt. Sind die entsendeten Astronauten mit fotografischen Aufzeichnungsgeräten ausgerüstet, kann die auf die Lebenswelt des Menschen gerichtete Außenperspektive dokumentiert und nach der Rückkehr den ‚Daheimgebliebenen‘ präsentiert werden. In der Betrachtung der Fotos und Filme können die ‚Daheimgebliebenen‘ den astronautischen Blick medial vermittelt nachvollziehen.

Fasziniert von den Fotos, die im Verlauf der NASA Missionen der 1960er Jahre entstanden, war auch Hans Blumenberg: „Unerfindbar, schlechthin jede imaginative Vorwegnahme übersteigend, war während dieser astronautischen Dekade nur ein einziges Bild, das der Erde aus dem Raum.“<sup>164</sup> Der ‚mikrokosmische‘ Umstand, dass

<sup>161</sup> ‚Der Mensch‘ kommt beispielsweise in der Systemtheorie nicht, bzw. nur als psychisches oder organisches System vor. Vgl. Willke, Helmut: Systemtheorie. Stuttgart 1993, S. 44.

<sup>162</sup> Vgl. dazu: Marquard, Odo: Anthropologie, in Ritter, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd 1. A - C. Basel 1971, S.362-374. Einen Überblick über die Ansätze der ‚Begründer‘ der modernen Anthropologischen Philosophie gibt Joachim Fischer, der sich dafür an folgenden Werken orientiert: H. Plessner, Stufen des Organischen und der Mensch, Berlin 1928; M. Scheler, Die Stellung des Menschen im Kosmos, Darmstadt 1928; A. Gehlen, Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt, Berlin 1940. Vgl.: Fischer, Joachim: Philosophische Anthropologie. Zur Rekonstruktion ihrer diagnostischen Kraft. In: Friedrich, Jürgen; Westermann, Bernd (Hg.): Unter offenem Horizont. Anthropologie nach Helmuth Plessner. Frankfurt/M. 1995, S. 249-280.

<sup>163</sup> Die Anthropologische Philosophie geht von der Leiblichkeit des Menschen aus und fasst den Menschen zunächst allgemein „als signalorientiertes und sendendes Stück Natur in der Natur“ (Fischer, S. 252) auf. Damit steht er mit den Klassen ‚Pflanze‘ und ‚Tier‘ auf der Seite des ‚Lebenden‘, deren Gegenstück die des ‚Unbelebten‘ ist. Ausgehend von dieser Kategorisierung wird der Mensch dann als „Tier unter Tieren“ (ebd.) beschrieben. Das Kriterium, welches nun zwischen den beiden Leibklassen ‚Tier‘ und ‚Mensch‘ unterscheidet, wird durch deren spezifische ‚Positionierung‘ bestimmt. Charakteristisch für den Tierleib sei dessen Begrenzung auf das eigenkörperliche direkte Erleben, was als dessen ‚zentrische Positionalität‘ bezeichnet wird. Der Mensch hingegen sei ex-zentrisch positioniert, da „dieser Körperleib (...) von seinem Bauplan, vor allem vom zentralen Nervensystem her, strukturell sperrangelweit geöffnet“ (ebd.) sei.

<sup>164</sup> Blumenberg, Hans: Die Genesis der kopernikanischen Welt. Frankfurt/M. 1975, S. 575. Im Folgenden zitiert als ‚Genesis‘.



der Mensch zu sich selbst in Distanz treten und sich als im Raum positioniertes Objekt imaginieren kann, ist in der ‚makrokosmischen‘ Raumfahrt im nicht zu überbietenden Maßstab kosmischer Verallgemeinerung wiederholt. In der „Verklammerung von Astronomie und Anthropologie“<sup>165</sup> konfrontiert die Raumfahrt den Menschen direkt *und* metaphorisch mit den Grundlagen seiner Existenz. Potenziert wird dieses Phänomen durch die mediale Vermittlung der Raumfahrt und ihres Vehikels, des ‚Raumschiffs‘.

## 2.2 Mensch und Weltall

### 2.2.1 Die anthropologische Funktion der Metapher

Knochen, die als Millionen Jahre alte Fossilfunde der Paläoanthropologie Hinweise auf die Entstehung der Gattung ‚Mensch‘ geben, können nur wenig über die Entwicklung *mentaler* Fähigkeiten früher Hominiden mitteilen. Aus heutiger Sicht angestellte Mutmaßungen über den Entstehungszeitpunkt des Menschen als Wesen, das zur Selbstreflexion fähig ist, beinhalten daher immer stark hypothetische Momente. Diese Hypothesen dienen als pragmatische Hilfskonstruktionen und sollen ein besseres Verständnis des Gattungswesens ‚Mensch‘ ermöglichen. Mit Bezug auf die Vermutungen der Paläoanthropologie und in Anknüpfung an die Anthropologische Philosophie, wie sie von Scheler, Plessner und Gehlen vertreten wurde, entwirft Hans Blumenberg in ‚Arbeit am Mythos‘<sup>166</sup> und ‚Höhlenausgänge‘<sup>167</sup> seine Theorie der Anthropogenese und formuliert dabei die Annahme, dass ‚Metapher‘ und ‚Mythos‘ anthropologisch fundierte Funktionen erfüllen.

Seine imaginative Urszene lässt er vor etwa zwölf Millionen Jahren beginnen. Damals habe ein Biotopwechsel statt gefunden, der die ursprünglich im Inneren des Regenwalds lebenden Hominiden hinaus auf die offene Savanne führte. „Und wenn nun richtig ist, dass solche angestregten Übergänge als äußerste Herausforderung aller organischen Reserven das Bedürfnis nach neuem Schutz wecken, so lässt sich der Übergang in die Kulturrhöhlen der frühen Menschheit als Entlastung (...), als Wiedergewinn des verlorenen Biotops in neuer Verdichtung auffassen.“<sup>168</sup> In diesen Schutzräumen, so

---

<sup>165</sup> Ders, Vollzähligkeit, S. 375.

<sup>166</sup> Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt/M. 1979. Im Folgenden zitiert als ‚Arbeit am Mythos‘

<sup>167</sup> Blumenberg, Hans: Höhlenausgänge. Frankfurt/M. 1989. Im Folgenden zitiert als ‚Höhlenausgänge‘

<sup>168</sup> Ders., Höhlenausgänge, S. 25.

seine Hypothese, sei der Tiefschlaf als „Kulturform des Schlafes, den sich kein anderes ‚feindbezogenes‘ Lebewesen leisten kann“<sup>169</sup>, entstanden, der Mensch sei dort „das träumende Tier“<sup>170</sup> geworden. „Im Schutz der Höhlen (...) entstand die Phantasie.“<sup>171</sup> Neben dem Bedürfnis nach nächtlichem Rückzug aus der feindlichen Umgebung habe das Bevölkern der offenen Savanne auch die sichtbare Präsenz des Sternenhimmels *vor* dem Höhlenausgang zur Folge gehabt. Nach Blumenberg sollen Horizont und Sternenhimmel „am Anfang der Welterfahrung (...) nicht Staunen und Weltbewunderung, sondern Grauen und Weltangst“<sup>172</sup> hervorgerufen haben. Der Hominide habe sich in seiner „Nacktheit und Wehrlosigkeit“<sup>173</sup> einer als absolut und anonym erfahrenen Übermacht der Natur gegenüber gestellt gesehen. „Als Wesen, das um seinen unvermeidbaren Tod weiß, wird dem Menschen die Gleichgültigkeit der Natur zur ständigen Demütigung. Diese ist nur erträglich, indem sich der Mensch mit einem „Phantomleib“ aus Kultur umgibt. (...) Lebenskunst liegt nicht primär in der Bewältigung der Realität, sondern in einem Distanzgewinn gegenüber dieser.“<sup>174</sup> Mit ‚Kunstgriffen‘ wie der Einsetzung des „Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärliche, der Benennungen für das Unbenennbare“<sup>175</sup> sei versucht worden, den unfassbaren Schrecken der Welt in bestimmte und somit abschätzbare Größen zu transformieren. Namen, Metaphern und Mythen seien die ‚Produkte‘ solcher Bemühungen. „Was durch den Namen identifizierbar geworden ist, wird aus seiner Unvertrautheit durch die Metapher herausgehoben, durch das Erzählen von Geschichten erschlossen.“<sup>176</sup> Auch die Benennung der Sterne kann als ein solcher Akt der Distanzierung gesehen werden, da sie den „Mechanismus vorgeschobener imaginativer Instanzen“<sup>177</sup> nutzt um den Anschein von Erkenntnis und Beherrschbarkeit zu *evozieren*. Der Mensch ist „homo pictor (...), das mit der Projektion von Bildern den Verlässlichkeitsmangel seiner Welt überspielende Wesen.“<sup>178</sup>

---

<sup>169</sup> Ders., Höhlenausgänge, S. 27. Blumenberg knüpft mit dieser Konzeption an die philosophische Anthropologie Arnold Gehlens an, die den Menschen als Mängelwesen bestimmt.

<sup>170</sup> Ders., Höhlenausgänge, S.29.

<sup>171</sup> Ders., Höhlenausgänge, S.30.

<sup>172</sup> Wetz, 1993, S. 87.

<sup>173</sup> Blumenberg, Höhlenausgänge, S. 141.

<sup>174</sup> Heidenreich, S. 55f.

<sup>175</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 11.

<sup>176</sup> Ders., Arbeit am Mythos, S. 12. Dadurch, dass der Mythos seine Erzählungen mit Metaphern vollführt, die einen weiten Spielraum an Bedeutungsgehalten haben, wird er flexibel und kann sich den ‚Erfordernissen‘ einer sich verändernden Gesellschaft durch immer wieder neue Variationen anpassen.

<sup>177</sup> Ders., Arbeit am Mythos, ebd.

<sup>178</sup> Ders., Arbeit am Mythos, S. 14.

Ab wann und wo das Wesen Mensch die Betrachtung des Sternenhimmels in seine Welterklärungsversuche eingebunden hat, ist nicht genau zu bestimmen. Das kulturelle Gedächtnis<sup>179</sup> kann sich hierbei lediglich auf archäologische Funde stützen.<sup>180</sup>

Seit jeher gewährt der Blick zum Himmel die Beobachtung einer Mischung aus Beständigkeit und Wandel. Mit bloßem Auge sind je nach Region und Jahreszeit zwischen 1000 und 3000 Sterne sichtbar, die den unveränderlichen Hintergrund bilden, vor dem Mond und Planeten ‚wandern‘. Zur Erklärung dieser Bewegungen, aber auch spektakulärer Erscheinungen wie Sternschnuppen, Kometen oder Sonnen- und Mondfinsternissen, wurden im Lauf der Menschheitsgeschichte zahlreiche Kosmogonien, Mythologien sowie eine Vielzahl den Himmel bevölkernder Götterwesen erfunden.<sup>181</sup>

## 2.2.2 Philosophie und Astronomie

Die Funktion von Namen, Metapher und Mythos besteht nach Blumenberg darin, die Angst des Menschen vor dem Chaos der Natur zu bannen. Das mythische Denken konnte diese Aufgabe erfüllen, solange seine Gültigkeit nicht hinterfragt wurde. Dort jedoch, wo eine Unzahl unterschiedlicher Welterklärungen auf einander traf, „konnte leicht der Zweifel an allen sich breit machen. Die Küstenstädte (...) waren es daher, in denen sich philosophisches und wissenschaftliches Denken zuerst regte.“<sup>182</sup> Am Anfang der Suche nach rational begründeter Welterkenntnis soll im sechsten vorchristlichen Jahrhundert Thales gestanden haben, der in Milet, einer Hafenstadt an der kleinasiatischen Küste, wirkte.

Thales’ Schule der Naturphilosophie bildete den Ausgangspunkt der griechischen Philosophie und kann so auch als Ursprung des heutigen inzwischen in einzelne Forschungszweige ausdifferenzierten wissenschaftlichen Systems gesehen werden.

---

<sup>179</sup> Vgl. dazu: Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992. Sowie: Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt 1985.

<sup>180</sup> Babylonische Aufzeichnungen aus der Zeit um 5000 v. Chr. bilden die ersten bekannten astronomisch/astrologischen ‚Studien‘. Die Steinringe der Kultstätte bei Stonehenge werden auf ein Alter von 3100 v. Chr. datiert und die Himmelsscheibe von Nebra, die vor ca. 3600 Jahren hergestellt wurde, gilt bisher als die älteste konkrete Himmelsdarstellung der Menschheit. Der Beginn der fragenden Himmelsbetrachtung liegt jedoch wahrscheinlich viel länger zurück.

<sup>181</sup> Mit Beginn des Sesshaftwerdens eines Teils der Menschheit in der neolithischen Revolution vor ca. 10.000 Jahren bekam die Himmelsbetrachtung Bedeutung um agrarische Abläufe besser zu planen.

<sup>182</sup> Störig, Hans Joachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. 2., durchges. Aufl. Stuttgart 1952, S. 105.

In einer von Hans Blumenberg als „Urgeschichte der Theorie“<sup>183</sup> bezeichneten Anekdote wird der Wechsel von mythischer ‚Astrologie‘ zu rationaler ‚Astronomie‘ überliefert. Es wird berichtet, dass Thales bei der Beobachtung des Sternenhimmels einmal so in Gedanken gewesen sein soll, dass er in einen Brunnen stürzte. Von einer thrakischen Magd, die vorbei kam, wurde er ob dieses Missgeschicks ausgelacht: er erforsche den Himmel, wisse aber nicht einmal, was sich vor ihm auf der Erde befinde. Doch „der da zum Himmel blickt, hatte den ersten ‚Erfolg‘ von Theorie überhaupt damit erzielt, dass er den Bürgern seiner Stadt die Furcht vor einem Naturereignis auf eine neue Weise genommen hatte: ihm war die Voraussage einer Sonnenfinsternis gelungen.“<sup>184</sup>

### 2.2.3 Die Metaphorik astronomischer Modelle

Hatte Thales noch die Vorstellung, dass die Erde eine flache Scheibe sei, die auf dem Wasser des ‚Okeanos‘ schwimme, so stellte Pythagoras die Behauptung auf, die Erde sei eine Kugel, die im Raum schwebe. Die Vorstellung des Kosmos als eines euklidisch-dreidimensionalen Weltraumes, dessen Distanzen sich aus den Längen-, Höhen- und Tiefenverhältnissen seiner Protagonisten untereinander errechnen lassen, findet hier ihren Ursprung. Himmel und Sternenhimmel standen als bewundernswertes Aesthetikum auch als Gegensatz zu der Vorstellung eines archaischen Chaos, aus dem die Lebenswelt der Menschen erst erschaffen werden musste.<sup>185</sup> „Die antiken Griechen sind weltverklärende Pantheisten, die davon ausgehen, dass die Menschen geboren werden, um das bewundernswürdige Himmelsgebäude, den kugelgestaltigen Kosmos in seiner vollkommenen Ordnung zu betrachten (...): der Kosmos als anschauliche, übersichtliche, wohlgegliederte Schmuckordnung.“<sup>186</sup>

In den folgenden Jahrhunderten durchlief die hellenische Astronomie zwei parallele Entwicklungen: Unterscheiden lassen sich eine heliozentrische, die Sonne als Mittelpunkt des Kosmos bestimmende, und eine geozentrische, die Erdkugel als Zentrum betrachtende Linie. Prägend für die schließlich dominierende *geozentrische*

---

<sup>183</sup> Blumenberg, Hans: Das Lachen der Thrakerin: eine Urgeschichte der Theorie. Frankfurt 1987, Vorwort. Im Folgenden zitiert als ‚Lachen‘

<sup>184</sup> Ders., Lachen, ebd.

<sup>185</sup> Vgl. dazu die Theogonie Hesiods: „Wahrlich, zuerst entstand das Chaos und später die Erde...“ Hesiod: Theogonie. Erga. Griechisch und Deutsch. 2., Aufl. Düsseldorf 1997, Vers 116. Auch die biblische Überlieferung greift diese Vorstellung auf. Vgl. 1. Mose 1, 1f.

<sup>186</sup> Wetz, 1993, S. 64.

Linie war Platon, der davon ausging, dass „die Erde als schönstes Werk des Schöpfers eine Kugel mit perfekter Form ist. Außerdem behauptete er, dass alle anderen Körper die Erde auf idealen Kreisbahnen umrunden.“<sup>187</sup>

Ptolemäus fasste in seinem ‚Almagest‘<sup>188</sup> die Theorien der Sternenkunde seiner Zeit zusammen. Der Kosmos war darin in zwei Bereiche unterteilt, eine innere ‚sublunare‘ Region, die sich von der Erde bis zur Umlaufbahn des Mondes erstreckte, und eine ‚superlunare‘ Region, die von der Umlaufbahn des Mondes bis zu den Sphären der Sterne, bzw. Planeten reichte. Außerhalb dieser Sphären befand sich Nichts. Die Erde bildete in diesem abgeschlossenen System den Mittelpunkt des Universums. Um sie kreisten kristallene Kugelschalen, auf denen sich Sonne, Sterne und Planeten befanden. Die äußeren Sphären, wo die Sterne verortet wurden, galten als unveränderlich.<sup>189</sup> War die Zentrumsstellung der Erde anfangs lediglich postuliertes physikalisches Faktum, so erhielt sie durch die Stoiker metaphysischen Zeichencharakter: „Dass sich die Erde und mit ihr der Mensch in der Mitte der Welt befinden, gilt nunmehr als Indiz dafür, dass der Mensch die Mitte aller Absichten der Natur ist und diese um des Menschen willen geschaffen wurde.“<sup>190</sup>

Der ‚Almagest‘, wurde 1175 ins Lateinische übersetzt und diente über das gesamte europäische Mittelalter neben der Bibel als Quelle kosmologischer Ideen.<sup>191</sup> Thomas von Aquin adaptierte das ptolemäische Weltbild und versuchte, es mit der Allegorese einiger Bibelstellen in Übereinklang zu bringen. Der Mensch erschien als bevorzugtes Geschöpf, das nicht nur in der physikalisch-topografischen Mitte sondern auch im Mittelpunkt der sorgenden Aufmerksamkeit des Schöpfers stand. Die Abgeschlossenheitssemantik dieser Kosmologie hatte Auswirkungen auf weitere Gebiete. So wurde der Schalenaufbau auf die Hierarchie der Gesellschaft übertragen, woraus sich deren statischer Charakter ableiten lässt: Eingriffe in die von Gott selbst gegebene Ordnung mussten als Blasphemie erscheinen. Der räumlichen und sozialen Eingegrenztheit entsprach eine Determiniertheit auf der Ebene der zeitlich-

---

<sup>187</sup> Engelhardt, Wolfgang: Galileo, Cassini, Giotto. Raumsonden erforschen unser Planetensystem. Frankfurt/M. 2005, S. 6.

<sup>188</sup> Vgl.: Kunitzsch, Paul (Hg.): Claudius Ptolemäus. Der Sternenkatalog des Almagest. Die lateinische Übersetzung Gerhards von Cremona. Wiesbaden 1990.

<sup>189</sup> Vgl. Engelhardt, S. 6.

<sup>190</sup> Wetz, 1993, S. 65.

<sup>191</sup> „Bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts schufen die Europäer keine eigenen astronomischen Leistungen. Die erste weitbekannte astronomische Abhandlung Europas, geschrieben etwa 1233 von John of Holywood, kopierte sklavisch eine elementare arabische Abhandlung.“ Kuhn, Thomas: Die kopernikanische Revolution. Braunschweig 1981, S. 124. Im Folgenden zitiert als ‚Die kopernikanische Revolution‘

handlungsgeschichtlichen Dimension. ‚Geschichte‘ wurde linear-eschatologisch als ‚Heilsgeschichte‘, die sich zwischen dem Alpha der Erschaffung der Welt und dem Omega des Jüngsten Gerichts abspielte, verstanden.

Die Rezeption der ptolemäisch-aristotelischen Kosmosvorstellung im christlichen Mittelalter basierte größtenteils auf Überlieferungen aus der arabisch-islamischen Philosophie. Im arabischen Raum hatte sich seit dem 9. Jahrhundert eine reiche Tradition der Auslegung griechischer Texte entfaltet, die sich mit den Namen al-Kindi, al-Farabi, Ibn Sina (Avicenna) und Ibn Rushd (Averroes) verbindet.<sup>192</sup> Für das christliche Mittelalter erlangten besonders die Schriften Avicennas und Averroes Bedeutung. So bezog sich Aquin bei seinen scholastisch motivierten Versuchen, den christlichen Glauben mit der griechischen Philosophie zu verbinden, auf die Aristoteles-Kommentare des Averroes.

In „Die Legitimität der Neuzeit“<sup>193</sup> zeichnet Hans Blumenberg nach, wie gerade die Bemühungen, das Wesen Gottes mit Denkformen der Vernunft zu begründen, den mittelalterlichen Universalienstreit<sup>194</sup> hervor riefen, in dessen Folge ein spätmittelalterlicher ‚Ordnungsschwund‘ immer deutlicher wurde. Blumenberg stellt die umstrittene These auf, dass die Neuzeit aus der menschlichen Selbstbehauptung gegen einen ‚theologischen Absolutismus‘ entstanden sei.<sup>195</sup> Die Neuzeit sei nicht als Säkularisierung mittelalterlicher Denkformen aufzufassen, sondern als Überwindung eines Weltbildes, das dem menschlichen Bedürfnis nach Distanz vom Absoluten nicht mehr gerecht werden konnte.

---

<sup>192</sup> Vgl. dazu: Hendrich, Geert: Arabisch-islamische Philosophie. Geschichte und Gegenwart. Frankfurt/M. 2005.

<sup>193</sup> Blumenberg, Hans: Die Legitimität der Neuzeit. Frankfurt/M. 1966. Im Folgenden zitiert als ‚Legitimität‘

<sup>194</sup> Die Beantwortung der Frage, ob sich abstrakte Begrifflichkeiten auf reale Urbilder beziehen (Nominalismus) oder ob sie lediglich subjektive Benamungen realer Einzeldinge darstellen (Konzeptualismus) ist für die textbasierte christliche Religion von höchster Bedeutung, da die Bibelexegese als Interpretation des ‚Wort Gottes‘ direkt davon betroffen ist.

<sup>195</sup> Zur Kontroverse um diese These Blumenbergs vgl. als Überblick: Barth, Ulrich: Säkularisierung I, in: Müller, Gerhard (Hg.): Theologische Realenzyklopädie, Bd. 29. Berlin 1998, S. 603–634.

## 2.2.4 Weltsicht und Schifffahrt

In der Bildkunst des Mittelalters äußerte sich der lebensweltliche Hintergrund des Monopols der Weltdeutung der Kirche in der ‚Symbolform‘<sup>196</sup> der Bedeutungsperspektive. Die ‚flache‘ Weltsicht raum-zeitlicher Begrenzung wurde illustriert durch weitgehend fehlende Raumtiefe ihrer Darstellungen. Ereignisträger wurden als zweidimensionale Figuren auf einer zweidimensionalen Fläche dargestellt, Proportionalität ergab sich lediglich aufgrund unterschiedlicher Größenunterschiede der Protagonisten. Deren Größe erklärte sich aus ihrer jeweiligen Bedeutung als Handlungsträger im göttlich-determinierten Plan. Das Verstehen des Bildinhaltes basierte daher auf der Kenntnis christlicher Traditionen.

Im Zuge des aufkommenden Renaissance-Humanismus fand im Italien des 15. Jahrhunderts ein Wechsel in der Darstellungstechnik bildender Kunst statt, in der die Bedeutungsperspektive von der Zentralperspektive abgelöst wurde.<sup>197</sup> Die Zentralperspektive „stellt eine Abstraktion von unserem natürlichen Sehvermögen dar, ist jedoch von ihm abgeleitet und mittels mathematisch-geometrischer Gesetze kodifiziert worden.“<sup>198</sup> Durch diese Konstruktion treten erstmals mathematische Prinzipien *vor* sakrale Kriterien des Verstehens. Statt symbolischer war nun eine qualitative Beurteilung Bildes möglich. „Dadurch gewinnt die Malerei eine Eigenständigkeit, die sie bis dahin nicht besaß: wird sie von einer ‚Schrift‘, die ihre Bedeutung aus dem Eingebundensein in die Texttradition des Christentums gewinnt, zu einer Kunst, die davon unabhängigen Gesetzmäßigkeiten unterliegt und damit ohne Rekurs auf diese Tradition sowohl ausgeübt als auch beurteilt werden kann. Sie sprengt so den Rahmen der Heilsgeschichte.“<sup>199</sup> Ausgehend von der Erfindung der Zentralperspektive schoben sich mathematische Prinzipien der Konstruktion simulierter ‚Wirklichkeit‘ zwischen Lebenswelt und christliches Weltbild. Das linear-eschatologische Modell verlor Überzeugungskraft. Eine Vielzahl alternativer Zukünfte,

---

<sup>196</sup> Vgl. dazu: Panofsky, Erwin: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘. In: Michels, Karen; Warnke, Martin (Hg.): Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze. Berlin 1988.

<sup>197</sup> Vgl. dazu: Goodman, Nelson: Weisen der Welt Darstellung. Frankfurt 1990. Vgl. dazu auch: Belting, Hans: Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München 2008. Belting vertritt die These, dass die Zentralperspektive als Bildtheorie der Renaissance-Malerei auf einer mathematischen Theorie des Sehens basiert, die in der arabischen Welt entwickelt wurde. Der in Kairo wirkende Alhazen soll bereits um das Jahr 1000 in seinem Werk ‚Perspectiva‘, die Grundlagen dazu gelegt haben.

<sup>198</sup> Düchting, Hajo: Grundlagen der künstlerischen Gestaltung. Wahrnehmung, Farben- und Formenlehre, Techniken. Köln 2003, S. 15.

<sup>199</sup> Schmeiser, Leonhard: Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft. München 2002, S. 43.

über deren Aussehen und Verlauf phantasievoll spekuliert werden konnte, wurde erst im ‚Aufbrechen‘ des engen Geschichtsverständnisses möglich.



Abb. 2: Bedeutungsperspektive: Die Größe der Figuren ist an heilsgeschichtlichen Maßstäben ausgerichtet. Das Verstehen des Bildinhalts weitgehend festgelegt.<sup>200</sup>

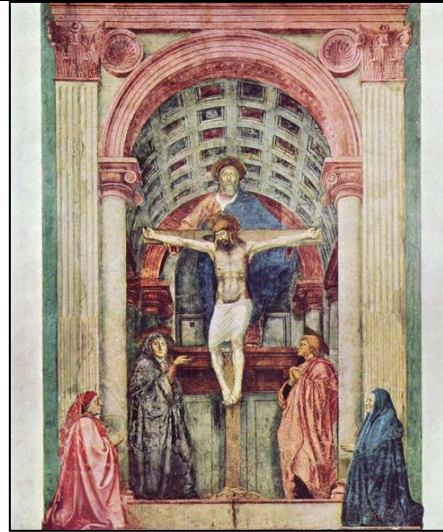


Abb. 3: Zentralperspektive. Die Raumillusion ist nach mathematischen Prinzipien konstruiert. Unterschiedliche Standpunkte ergeben unterschiedliche Eindrücke.<sup>201</sup>

Ausgehend von der durch Brunelleschi und Batista erschlossenen Zentralperspektive, kam es um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu weiteren, grundlegenden Entwicklungen. Die neue Darstellungstechnik wirkte dabei katalytisch und auf vielfältige Weise auf den Prozess des ‚Paradigmenwechsels‘<sup>202</sup> während der ‚Kopernikanischen Wende‘ ein. Auch die Verbesserung der astronomischen Tafeln, die die Grundlagen für die aufkommende Hochseeschifffahrt bildeten, ist in diesen Zusammenhang eingebunden. Konnten sich die Kapitäne bisher an der nahen Küste orientieren, so mussten sie bei transozeanischen Entdeckungsreisen die Position ihres Schiffes anhand seines Verhältnisses zu den Sternen errechnen.<sup>203</sup> Erst mit der Astronavigation gelang die Entdeckung der ‚Neuen Welt‘ und deren kontinuierliche Erkundung, in deren Verlauf sich die europäischen Nationen den amerikanischen Kontinent aneigneten.

<sup>200</sup> Der Wiederaufbau Jerusalems. Aus: Guillaume de Tyr. *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*. 1280. B.N.F. Paris.

<sup>201</sup> Masaccio: *Die Dreifaltigkeit*. Florenz 1427.

<sup>202</sup> Vgl. Kuhn, Thomas: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. 2., ergänzte Aufl. Frankfurt/M. 1976.

<sup>203</sup> Vgl. Bexte, Peter: *Fluchtlinien. Die Mythen des Horizonts oder das Fazit der Perspektiven*. In: Künzel, Werner: *Denken und Reisen*. Berlin 1993, S. 45-72.



Des Weiteren kann die Zentralperspektive als wegweisend für die Herausbildung empirischer Wissenschaften betrachtet werden, da ihre Konstruktion einen rationalen Blick auf die Welt erfordert und ihr Betrachten eine weltlich orientiert ‚Mensch-im-Mittelpunkt‘-Semantik intendiert. Das Realität simulierende zentralperspektivische Prinzip der camera obscura, die anfangs zur astronomischen Beobachtung von Sonnenfinsternissen genutzt wurde, findet sich auch im heute verwendeten kinematographischen Apparat und seiner Darstellungsweise.<sup>204</sup>

### 2.2.5 Die Kopernikanische Wende

Hatten bereits Nikolaus von Kues<sup>205</sup> und Giordano Bruno<sup>206</sup> Zweifel am ptolemäischen Himmelsgebäude geltend gemacht, so wurde es zum Einsturz gebracht durch die Rezeption der Abhandlung ‚De Revolutionibus Orbium Caelestium‘<sup>207</sup> des Nikolaus Kopernikus.

Zwar befanden sich die Planeten dort weiterhin auf kreisförmigen Bahnen in einem endlichen, durch eine materielle Fixsternsphäre begrenzten Universum, Kopernikus stellte jedoch anhand mathematischer Berechnungen die Hypothese auf, dass das tradierte geozentrische Modell fehlerhaft sei und durch ein heliozentrisches ersetzt werden könne. „Zum ersten Mal hatte damit ein Astronom das altehrwürdige wissenschaftliche Gebäude aus Gründen abgelehnt, die in der Wissenschaft selbst lagen, und dieses Wissen um einen Methodenfehler stand am Beginn der kopernikanischen Wende.“<sup>208</sup> Tycho Brahe wies anhand einer 1572 beobachteten ‚nova‘<sup>209</sup> sowie eines außerhalb der Mondbahn vorüber ziehenden Kometen nach, dass der Himmel weder wie von Aristoteles beschrieben aus sub- und superlunaren Kristallsphären bestehen, noch

---

<sup>204</sup> Vgl. Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt/M. 1995, S. 95.

<sup>205</sup> Vgl. Blumenberg, Legitimität, S. 438f. Zur Verbindung zwischen Nikolaus von Kues, Giordano Bruno und Ramon Lull vgl.: Bidese, Ermenegildo (Hg.): Ramon Llull und Nikolaus von Kues eine Begegnung im Zeichen der Toleranz. Akten des Internationalen Kongresses zu Ramon Llull und Nikolaus von Kues. Turnhout. Sowie zu Ramon Lull und seiner Begegnung mit der arabischen Philosophie: Platzeck, Erhard W.: Raimund Lull. Sein Leben, seine Werke, die Grundlagen seines Denkens. Düsseldorf 1962.

<sup>206</sup> Vgl. Blumenberg, Legitimität, S. 525ff.

<sup>207</sup> ‚De Revolutionibus‘ wurde 1543 postum veröffentlicht. Der Ausdruck ‚Revolution‘, der im heutigen Lexikon in Verbindung mit politischen Umwälzungen steht, erweist sich in dieser Rückführung auf Kopernikus als metaphorisch. Ursprünglich war mit dem Ausdruck lediglich die Drehbewegung der Planeten gemeint.

<sup>208</sup> Kuhn, Die Kopernikanische Revolution, S. 140.

<sup>209</sup> Die auch heute noch übliche Verwendung des Wortes (Super-) ‚Nova‘ verweist auf die von Brahe geglaubte Entdeckung eines neuen Sterns. Der Wortsinn hat sich im heutigen Lexikon umgekehrt bzw. berichtigt. Eine ‚Nova‘ bezeichnet nun die Explosion eines Sterns.

unveränderlich sein konnte. Mit der Aufstellung der 3 Planetengesetze durch seinen Nachfolger Johannes Kepler setzte sich die Auffassung einer mechanistischen Planetenbewegung durch; die Planeten waren nun nicht mehr, wie noch bei Ptolemäus, beseelt. Hinzu kam die Erkenntnis, dass die Gestirne keineswegs auf platonisch-perfekten Bahnen kreisten, sondern sich auf elliptischen Bahnen bewegten.

Die Astronomie erlangte für die Handel treibenden Städte Oberitaliens in der Renaissance auch materielle Bedeutung. Galilei forschte mit dem Ziel der Gewinnmaximierung daran, die Genauigkeit der Sternkarten zu verbessern. Die Emanzipation von überlieferten Theorien und die Betonung des Aspekts weltlich ökonomischer Relevanz der Sterndeutung lässt sich auf dem Frontispiz der lateinischen Ausgabe von Galileis ‚Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme‘ aus dem Jahr 1635 ablesen:



Abb. 4: Weltraum und Schifffahrt: Frontispiz von Galileis ‚Dialogus de systemate mundi‘. Leyden 1635.

Dort sieht man auf der nach westlichem Verständnis der Vergangenheit angehörigen linken Seite den auf den Krückstock angewiesenen Aristoteles. Er ist im Gespräch mit Ptolemäus, der ein Armillarium, ein Sphärenmodell des geozentrischen Kosmos, hält. Auf dieses weist mit einer ratlos distanzierenden Geste und dem Betrachter zugewandt der auf der Gegenseite stehende jugendlich frisch wirkende Mann. Durch das Tragen eines heliozentrischen Modells ist er als Kopernikus gekennzeichnet. Im Hintergrund erstreckt sich die See. Zwischen den Vertretern von geozentrischer und heliozentrischer Weltsicht segelt ein Schiff in

Richtung offenes Meer, einem dort bereits befindlichen folgend, unterwegs zu ‚neuen Horizonten‘. „Die Hafenkulisse spielte sowohl auf Galileis Erfahrungen in venezianischen Arsenal an als auch auf die Tatsache, dass der Dialogo ursprünglich ‚Dialog über die Gezeiten‘ hatte heißen sollen, in denen Galilei sein Hauptargument für das kopernikanische System sah.“<sup>210</sup>

<sup>210</sup> Remmert, Volker: Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktion in der wissenschaftlichen Revolution. Wiesbaden 2005, S. 104. Remmert zeigt wie sich innerhalb des Streits um die Weltbilder im 17. Jahrhundert eine eigenständige Ikonographie entwickelt hat.

1609 machte Galilei die durch den Einsatz des neu entwickelten Fernrohrs<sup>211</sup> möglich gewordene Erkenntnis, dass es sich bei der Milchstraße nicht um ein nebelhaftes Ätherband, sondern um eine massenhafte Ansammlung als solcher bisher unerkannter *Sterne* handelt. Die bisherigen Vermutungen über die Größe des Weltalls erwiesen sich damit als viel zu gering angesetzt, denn gleichzeitig „bedeutet die Erfahrung der prinzipiellen Erweiterbarkeit eine räumliche und zeitliche Dynamisierung des Gegenstandes ‚Kosmos‘, der sich nun als unendlich potenzierbares, spezifizierbares und immer weiter zu durchdringendes Gebilde erweist. (...) In dem Moment, in dem die optischen Instrumente bei Galilei den Schritt von der Jahrmarktsattraktion zum wissenschaftlichen Instrument machen, ist klar, dass die Schau des Kosmos davon abhängt, wann (und das heißt:) unter welchen technischen Umständen sie stattfindet. Die Betrachtung des Kosmos ist nun nicht mehr die immergleiche Schau des immergleichen Himmelsgewölbes. (...) Makro- und Mikrokosmos erweisen sich nun schlagartig als zu entdeckende Kontinente, die sich horizonthaft erweitern, je tiefer man in sie eindringt.“<sup>212</sup> Aus dieser prinzipiellen Unabgeschlossenheit der Erkenntnis ergibt sich, dass das Bild der Welt einem ständigen Wandel unterworfen ist und so auch die Stellung des Menschen im Kosmos immer neu definiert werden muss. Die Grundlage bilden nach dieser wissenschaftsbasierten Auffassung die aus Beobachtung gewonnenen und systematisierten Erkenntnisse.

Der in der Konstruktion der Zentralperspektive eingeschlagene Weg der ‚Mathematisierung des Blicks‘ führte zur weiteren Erforschung der nun geometrisch gerasterten Erdkugel und zur Vollendung der Kopernikanischen Wende in der Entdeckung universal gültiger Schwerkraftgesetze durch Newton.<sup>213</sup> Dieser wies nach, dass die Gesetze, die auf der Erde gelten, auch ‚im Himmel‘ Gültigkeit haben, was die Wahrnehmung des Himmels weiter profanisierte. In der Philosophie der Aufklärung

---

<sup>211</sup> Erst mit diesem Gerät war es möglich, detaillierte Eindrücke der Oberflächenstruktur des Mondes und der Planeten zu erhalten, was zur Aufhebung der Trennung von sublunarer und superlunarer Welt führte. Diese und weitere Implikationen des Fernrohrs im Zusammenhang von Wissenschaft und Technik macht Hans Blumenberg in der Einleitung zu ‚Sidereus Nuncius‘ aus. Dort berichtet Galilei über die Beobachtungen mit dem Fernrohr. Vgl. Blumenberg, Hans: G.G.: Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen. Frankfurt/M. 1965.

<sup>212</sup> Heidenreich, S. 191.

<sup>213</sup> Niedergelegt in ‚De Motu Corporum in Gyrum‘ (1684). Vgl. Newton, Isaac: De Motu Corporum in Gyrum. In: Guicciardini, Niccolò: Newton: Ein Naturphilosoph und das System der Welten. Heidelberg 1999.

gewann dann die Vernunft einen zentralen Wert und förderte die allgemeine Rationalisierung<sup>214</sup> der Mentalität.

### 2.2.6 Die Ambivalenz der Wissenschaft

Während die französische Revolution den Wandel von Gesellschaftsbildern eindrücklich vorführte, konfrontierten die Industrielle und die Naturwissenschaftliche Revolution den Menschen mit einer rasanten Technisierung und Beschleunigung seiner Lebenswelt.<sup>215</sup> Durch Archäologie sowie durch die Vererbungslehre Darwins wurde der Mensch als Produkt eines evolutionären Wandels, der sich in unvorstellbar langen Zeiträumen abspielt und als Ergebnis ungesteuerter evolutionärer Zufälle bestimmt. Die Psychoanalyse Sigmund Freuds platzierte den Menschen und sein Bewusstsein viel näher am Tier als am göttlichen Ideal und psychische Gewissheiten erwiesen sich als unsicher. Auch die bisherige Einschätzung von Raum und Zeit wurde mit den Erkenntnissen Albert Einsteins relativ.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts fand sich der Mensch des westlichen Kulturkreises aus der kosmischen Zentralstellung geworfen und einer technisierten und rationalisierten Welt ausgesetzt wieder. Die Zukunft war nicht mehr durch teleologisch christliche Heilsgeschichte bestimmt, sondern von der Idee eines kontinuierlichen Fortschrittes auf technisch-wissenschaftlicher Grundlage, dessen Richtung offen und unsicher war.

Zwei Weltkriege und die Gefahr, sich selbst und einen Großteil des gesamten Lebens auszulöschen, eine apokalyptische Macht, die früher nur dem biblischen Gott zugeschrieben wurde, dämpften den aufgebrandeten Fortschrittsoptimus gegenüber der technologischen Entwicklung. Der Mensch des 20. und 21. Jahrhunderts lebt in einem ‚Zeitalter der Extreme‘<sup>216</sup> und sieht sich umgeben von rasantem Wandel, einer offenen Zukunft und einem ‚stummen‘ Himmel. Die Wissenschaft bietet zwar Modelle zur Naturbeherrschung an, zerstörte aber zugleich die Möglichkeit einer metaphysischen

---

<sup>214</sup> Zur Definition des Rationalismusbegriffs, vgl.: Schluchter, Wolfgang: Rationalismus der Weltbeherrschung. Studien zu Max Weber. Frankfurt/M. 1980, S. 10.

<sup>215</sup> Vgl. hierzu: Kirchmann, Kay: Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozess. Opladen 1998, S. 236-345.

<sup>216</sup> Vgl. hierzu: Hobsbawm, Eric J.: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. München 1995.

Deutung sowohl der Natur als auch der Stellung des Menschen in Weltzeit und Weltraum.

Das heutige physikalisch fundierte Modell des Universums, das in Folge der ‚Genesis der Kopernikanischen Welt‘ entstand, spricht nicht von ‚Gott‘ und ‚Sinn‘, sondern davon, dass das Universum vor ca. 15 Mrd. Jahren entstand und sich seitdem entropisch in die Unendlichkeit ausbreitet. Die Entropie, „das überwältigende Bestreben nach Unordnung“, <sup>217</sup> führt das Wort Kosmos, *Ordnung*, ad absurdum. Dass sich geordnete Materiestrukturen wie Sterne und Planeten, von denen zumindest einer mit komplexen Lebensformen wie Pflanzen, Tieren und Menschen belebt wird, gebildet haben, ist zur zeitlichen Dimension sowohl in Richtung Anfang als auch in die entgegen gesetzte Richtung relativ. <sup>218</sup> Das momentan von der Astronomie und Physik favorisierte Modell des Universums (mit einer kritischen Dichte  $<1$ ) geht davon aus, dass sich das Universum ausdehne, wobei sich alle Materie immer weiter ‚verdünne‘, bis schließlich der Zustand eines homogenen Strahlungsfeldes verbleibe.

Die mit dem früheren Schalenmodell noch vereinbare, wörtlich zu verstehende Transzendenz Gottes ist in einem solchen Modell nicht mehr denkbar. Die Unzahl an Sternen, die nun als thermonuklear brennende, gravitative Ballungen von Materie aufgefasst werden, sind in Galaxienhaufen im Umfang mehrerer Milliarden, jeweils hunderttausende Lichtjahre durchmessenden Galaxien zusammen gefasst. Der Heimatplanet Erde wurde in diesem zentrumslosen All am Rand „eines total aus der Mode gekommenen Ausläufers des westlichen Spiralarms“ <sup>219</sup> der Milchstraße, unter unendlich vielen weiteren lokalisiert – eine Erkenntnis, die praktisch keine Bedeutung hat, da selbst der der Erde nächste Stern als unerreichbar weit entfernt gilt. „Der Gedanke von der Natur als einer metaphysischen Rangordnung, in der die einen Dinge einen Vorrang vor den anderen haben, verliert an Glaubwürdigkeit. Von diesem stolzen Gebäude blieb kein Stein auf dem anderen.“ <sup>220</sup>

Die von Mythos und Religion über Jahrtausende aufgebauten und an den Himmel gerichteten Hoffnungen auf umfassende Sinnhaftigkeit menschlichen Daseins haben sich nicht erfüllt. Der Glaube an ein göttlich gelenktes Universum hat sich als Projektion erwiesen. Die Enthüllung der Gleichgültigkeit des Alls lenkt den Blick

---

<sup>217</sup> Greene, Brian: Der Stoff, aus dem der Kosmos ist. Raum Zeit und die Beschaffenheit der Wirklichkeit. München 2006, S. 204.

<sup>218</sup> Vgl. dazu: Blumenberg, Hans: Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt/M. 1986.

<sup>219</sup> Adams, Douglas: Per Anhalter durch die Galaxis. München 1981, S.1.

<sup>220</sup> Wetz, 1993, S. 75.

zurück auf die Menschenwelt und gerade in der Einzigartigkeit kann Blumenberg einen Trost entdecken: Die Erde sei „die kosmische Oase(...) inmitten der enttäuschenden Himmelswüste“<sup>221</sup>, nur hier könne es sich der Mensch einrichten.

## 2.3 Fiktionale Texte

### 2.3.1 Von der Gothic Novel zur Scientific Romance

Der Wechsel von einem eher glaubensorientierten zu einem eher wissenschaftlich rationalen Weltbild lässt sich auch auf dem Feld der fiktionalen Literatur beobachten. Dort entstanden Texte, in denen Wissenschaft und Technologie diskursiv verhandelt wurden. In der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts verlor die noch dem mittelalterlichen Weltbild verbundene Form der ‚Romance‘ vor dem Hintergrund der Aufklärung zunehmend an Bedeutung. Sie wurde von der an einem erzählerischen ‚Realismus‘ orientierten ‚Novel‘ verdrängt. In diesem Prozess entstand als Reaktion des Zweifels am vorwärts drängenden Positivismus der Aufklärung die ‚Gothic Novel‘. Die am Anfang dieses Genres stehende, 1764 von Horace Walpole veröffentlichte Erzählung ‚The Castle of Otranto‘ beinhaltet bereits einen Großteil des typischen Themen- und Motivrepertoires: Die Handlung ist zeitlich ins 12. Jahrhundert zurück verlegt, räumlich dienen mittelalterliche, Schauer erregenden Elemente wie halbverfallene Schlösser samt dunklen Kerkern und labyrinthartigen Katakomben, die von Spukwesen bevölkert werden<sup>222</sup>, als Handlungsort. Die Weichenfunktion in die Moderne findet sich in Walpoles Werk im ‚strukturellen Mix‘. Dieser bildet sich aus der Kombination *wunderbarer* Ereignissen auf der Handlungsebene (Romance) mit psychologischem *Realismus* auf Figurenebene (Novel). Simon Spiegel sieht in dieser Erzähltechnik bereits die Grundlage für die spätere Gattung der ‚Science Fiction‘ gelegt. „Wenn Walpole vom Vermischen der ‚two kinds of romance‘ spricht, also der Verbindung von Unmöglichem, Wunderbarem mit einer realistischen Erzählweise, formuliert er *in nuce* nicht nur eine Theorie der Phantastik im todorovschen Sinn,

---

<sup>221</sup> Blumenberg, Genesis, S. 80.

<sup>222</sup> Die Wiederaufnahme dieser auf Giovanni Battista Piranesi ‚Carceri d’invenzione‘ beruhenden Bildtradition geschieht für den SF-Film in den ‚Schreckensräumen‘ der Raumschiffe der Alien-Reihe. Vgl. dazu: Böhn, Andreas: Frauen und Schreckensräume im Film. Die Alien-Reihe. In: Fritsch-Rößler (Hg.): Frauenblicke. Männerblicke. Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum. St. Ingbert 2002, S. 323-331.

sondern auch das Programm für die gesamte SF, in der es ja um nichts anderes geht, als Wunderbares in einem (pseudo-)realistischen Gewand darzustellen.“<sup>223</sup>

Die Übertragung des psychologischen Realismus der ‚gothic novel‘ auf einen intendierten Realismus auf Erzählebene wurde 1818 von Mary Shelley in ihrem Werk ‚Frankenstein‘ bewältigt. Basierte der Topos der Schaffung künstlichen Lebens bis dahin auf magisch-religiösen Elementen, so plausibilisierte Shelley die Schaffung der Kreatur erstmalig durch Erklärungen, die dem Bereich des Weltlich-Realen entstammen: den empirischen Wissenschaften der Physiologie und der sich mit Phänomen der Elektrizität auseinandersetzen Physik.

Eine Festigung der Kombination von technischer Spekulation und unglaublich anmutenden Ereignissen findet sich in den Werken Edgar Allan Poes, der in Nachfolge zu Shelleys „Gothic Novel“ und der ‚schwarzen Romantik‘ schrieb. In seinen Reiseerzählungen, ‚The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall‘ (1835) oder ‚The Balloon-Hoax‘ (1844) wird die Fantasie in der spekulativen Verwissenschaftlichung ihrer Vehikel verankert. Poe hat „in zahlreichen Arbeiten wissenschaftliche Details als handlungsbestimmende Elemente in eine phantastische Grundstimmung eingeführt. (...) Schließlich entstand mit ‚Narrative of A. Gordon Pym‘ auch die Verbindung von Abenteuer- und Reiseroman mit spekulativen Details, die sich als Erzählmuster für frühe Science Fiction anbietet.“<sup>224</sup>

In seinem Roman ‚Le sphinx des glaces‘ (1897) führt Jules Verne, in der Tradition der ‚voyages imaginaires‘ stehend, dann sowohl die Poesche Erzählung ‚Narrative of A. Gordon Pym‘ als auch deren Erzählstil weiter. „His Voyages Extraordinaires took the wandering adventures of Odysseus and Sindbad into the industrial era.“<sup>225</sup> Die unter dem Titel ‚voyages extraordinaires‘ zusammengefassten Abenteuererzählungen Vernes sind „zumeist durchaus traditionelle Abenteuer, ‚außerordentliche Reisen‘ etwa zum damals noch unerforschten Nordpol, in die Tiefsee, quer durch Afrika oder ins geologische Zentrum des Planeten Erde, die erst durch Anwendung einer futuristischen

---

<sup>223</sup> Spiegel, Simon: Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films. Marburg 2007, S.84.

<sup>224</sup> Seeßlen, Georg; Jung, Fernand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg 2003, S. 10.

<sup>225</sup> Crossley, Robert: The Grandeur of H.G. Wells. In: Seed, David: A companion to science fiction. Blackwell 2007, S. 355.

Technik möglich werden.“<sup>226</sup> Stand bei Poe die Darstellung der Technik noch nicht im Vordergrund, so wurde sie bei Verne der zentrale Aspekt des Erzählens. Nach dem Grundsatz des ‚prodesse et delectare‘ sind in den Handlungsverlauf seiner Romane auch Ausschnitte aus real existierenden Zeitungen und Zeitschriften eingeflochten. Diskurse über Astronomie, Chemie, Geologie, Völkerkunde und Raumfahrt sind in die Erzählungen verwoben. Verne antizipiert deren Innovationen und führt sie ins Instrumentell-Fantastische weiter. Dabei bleibt er jedoch immer einer vagen Basis von Wissenschaftlichkeit verpflichtet: in seinen Reiseromanen werden Probleme der Fortbewegung nicht durch das *freie* Erfinden neuer Techniken gelöst, sondern durch die Extrapolation bereits vorhandener Verkehrsmittel. So dient dem Helden der Erzählung ‚Cinq semaines en ballon‘ ein sich durch Lenkbarkeit als hypermodern auszeichnender Ballon zur Überquerung des afrikanischen Kontinents. Die Erde als Schauplatz der Handlung wird in ‚De la Terre à la Lune‘ und dem Nachfolgerroman ‚Autour de la Lune‘ verlassen. Die dort beschriebene Raumreise gelingt durch die Konstruktion einer 300 Meter langen Kanone, die eine überdimensionale, bemannte Hohlgranate abfeuert.<sup>227</sup>

Weitaus kühnere Konzeptionen finden sich in den Werken des britischen Schriftstellers H. G. Wells. In den von ihm als ‚scientific romances‘ bezeichneten Erzählungen rücken real-technische Restriktionen in den Hintergrund. Wells’ „Bekenntnis zur Romanzentradition erhöht die Möglichkeit des Fabulierens. (...). Seine Einstellung erlaubt es ihm vor allem, seine Erfindungen und Fabelwesen nicht als Wissenschaftsprodukte zu präsentieren, die um ihrer selbst willen wichtig sind, sondern als Mittel zum Zweck einer hinter Zukunftsphantastik liegenden Aussage einzusetzen. Wells nutzt als erster in größerem Ausmaß die Zukunftsgeschichte als Medium von Gegenwartsalternativen: zu Welt- und Gesellschaftsentwürfen und zur Schaffung extremer Bedingungen für den Menschen.“<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Hahn, Ronald M.: Literatur im Film: Jules Verne. In: Stresau, Norbert (Hg.): Enzyklopädie des phantastischen Films: Filmlexikon - Personenlexikon - Themen /Aspekte. Alles über Science Fiction-, Fantasy-, Horror- und Phantastikfilme, Bd.13: Themen/Aspekte C-Z. 6. Erg.-Lfg. Januar 1988, S. 4.

<sup>227</sup> In einem Interview verteidigt Verne diese Gebundenheit gegen die Freiheit in H.G. Wells Werken: „I make use of physics. He invents. I go to the moon in a cannonball discharged from a cannon. Here there is no invention. He goes to the Mars [sic] in an airship which he constructs of a metal which does away with the law of gravitation. (...) But show me this metal. Let him produce it.“ Interview mit Jules Verne in T.P.’s Weekly, 9.Okt. 1903. Zitiert nach: Suvin, Darko: H.G. Wells and Earlier SF. In: Mullen, R. D.; Suvin, Darko (Hg.): Science-Fiction Studies 3. Selected articles on science fiction, 1973-1975. Boston 1976, S. 221f.

<sup>228</sup> Suerbaum, Ulrich: Geschichte. In: Suerbaum, Ulrich; Broich, Ulrich; Borgmeier, Raimund: Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart 1981, S. 49.



Extrapolierte Verne noch auf der Grundlage des vorgefundenen Stands der technisch-wissenschaftlichen Errungenschaften seiner Zeit, so erfand Wells völlig neue Konstrukte. Diese dienen ihm nicht nur dazu abenteuerliche Reisen durch Raum und Zeit zu ermöglichen, sie bilden vielmehr den eigentlichen Kern der Erzählung und prägen die Welt der Geschichte. Im Mittelpunkt seines Interesses steht nicht mehr die Technik selbst, sondern deren Einfluss auf Mensch und Gesellschaft.

Bei Verne und Wells prägten sich die beiden Hauptrichtungen einer Gruppe erzählender Texte aus, die später als ‚Science Fiction‘ oder SF<sup>229</sup> bezeichnet werden wird: bei Verne die auf der Ebene technischer Errungenschaften argumentierenden Extrapolationen, bei Wells die in die Zukunft verlagerte gesellschaftliche Kritik, die an die Tradition der Utopie angelehnt ist und die er teilweise bis zur Dystopie umkehrt.

### 2.3.2 Das Erzählmotiv ‚Weltraumreise‘.

Wells führte Themen und Motive in die Literatur ein, die die SF aus einer ikonographisch-thematischen Perspektive bis heute zu einem Großteil definieren.<sup>230</sup>

Auch die Thematik der ‚Evasion‘, des Ausbruchs des Menschen aus seiner irdischen Daseinsbegrenzung, lässt sich in seinen Romanen finden.<sup>231</sup> „Die Raumfahrt ist seit jeher ein Thema, wenn nicht *das* Thema der Science Fiction. Raumfahrt, ferne Planeten und fremde Galaxien gehören als Kernelemente zu den stereotypen Vorstellungen von SF.“<sup>232</sup> Die Verwendung des Motivs der ‚Fantastischen Reise ins All‘ aber kann sich auf eine lange Erzähltradition berufen. Sie ist keineswegs eine Erfindung des ‚technischen Zukunftsromans‘ sondern gehört zu den ältesten Erzählmotiven der Menschheit. Verne und Wells (und viele weitere hier ungenannte Autoren) adaptierten dieses Motiv und passten es an eine zeitgenössische Leserschaft, die weniger an Magie als an technischen Fortschritt glaubte, an.

In der Tradition der Weltraumreise findet sich die Einbindung fliegender Himmelserkundung in so unterschiedlichen Textsorten wie Epos, Lyrik, Drama und philosophischem Diskurs. Im westlichen Kulturkreis lässt sich die Verwendung des

---

<sup>229</sup> Zu Geschichte und Definition der Science Fiction siehe Kap. 2.4

<sup>230</sup> Für eine Darstellung der thematischen Spannweite der SF: Broich, Ulrich: Themen. In: Suerbaum, Ulrich; Broich, Ulrich; Borgmeier, Raimund: Science Fiction: Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart 1981, S. 63-78.

<sup>231</sup> So zum Beispiel in ‚The First Men on the Moon‘ (1901)

<sup>232</sup> Schröder, Torben: Science Fiction als Social Fiction. Das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres. Münster 1998, S. 21.

Motivs zurückverfolgen bis zu den fantastischen Reisebeschreibungen der Antike. Der früheste erhaltene Text, „that takes a strictly cosmic rather than merely aerial view“<sup>233</sup>, ist die 51 v. Chr. von Cicero verfasste Erzählung ‚Somnium Scipionis‘.<sup>234</sup> Den ältesten Text, in dem das Motiv in seiner spezielleren Ausformung der Reise durch den Kosmos *per Schiff* erscheint, stellt eine Erzählung aus den ‚*Alethes historia* – Wahre Geschichten‘<sup>235</sup> des griechischen Satirikers Lukian von Samosata (120-180 n. Chr.) dar. Dort geraten die Helden beim Segeln jenseits der Säulen des Herakles in einen gewaltigen Wirbelsturm, der ihr Schiff in die Höhe reißt, woraufhin die Abenteurer sieben Tage und Nächte durch die Luft treiben. Sie erreichen dann eine ‚gleißende Insel‘ – den Mond –, wo gerade ein Krieg zwischen Seleniten und Helioten tobt. Die Schilderung einer Weltraumreise dient ihm „als Mittel der Distanzierung und Satire“<sup>236</sup>, die sich auf irdische Verhältnisse bezieht. Von einigen Literaturhistorikern werden die Erzählungen Lucians wegen ihrer Motivik an den Anfang des Science-Fiction-Genres gesetzt.<sup>237</sup> Doch die Reisen werden weder technisch plausibilisiert noch als Prolongierung einer möglichen Realität ausgegeben. Im Gegenteil, Lukian weist den Leser bereits in den ersten Sätzen auf den Lügencharakter seiner ‚Wahren Geschichten‘ hin.

Erzählungen von fantastischen Himmelsreisen werden im Europa des christlichen Mittelalters seltener. Wenn in dieser Zeit in Europa vom Motiv der Himmelsreise Gebrauch gemacht wurde, dann vereinzelt und in Einklang mit oder zur Illustration von christlichen Lehren wie in der Planetenreise in Dantes ‚*Divina Comedia*‘ oder der Mondreise in Ariostos ‚*Orlando Furioso*‘<sup>238</sup>. Hier sind die Himmelsdarstellungen „not material in the manner of the sublunary world. In their shared Ptolemaic view of the

---

<sup>233</sup> Roberts, Adam: Science fiction. London 2000, S. 24.

<sup>234</sup> Vgl. Roberts, S. 24.

<sup>235</sup> Lucian von Samosata: Eine wahre Geschichte. In: Wieland, Christoph Martin (Hg.): Lucians von Samosata sämtliche Werke. Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von C. M. Wieland. Darmstadt 1971, Bd. II, Teil 4.

<sup>236</sup> Innerhofer, Roland: Deutsche Science Fiction, 1870 - 1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung. Wien 1996, S. 233.

<sup>237</sup> Vgl.: Sprague de Camp in: Camp, L. Sprague de: Science fiction handbook. Philadelphia 1975. Vgl. dazu auch die Sammlung von Textauszügen und vollständigen Geschichten die James Gunn als ‚Road to Science Fiction‘ zusammengestellt hat: Gunn, James E. (Hg): Road to Science Fiction. From Gilgamesh to Wells. New York 1979.

<sup>238</sup> Der Held der Erzählung, Astolfo, reist zum Mond in dem Wagen, der den Propheten Elias himmelwärts führte: Die biblische Erzählung von Elia berichtet, dass dieser in einem feurigen Wagen in einem Wirbelsturm zum Himmel gefahren wurde. Vgl. 2. Könige 2, Vers 11-13.

solar system, the heavens are unchanging, perfect, divine: a supernatural arena.”<sup>239</sup> Im arabisch-islamischen Raum wird die Tradition der phantastischen Reise mit Erzählungen wie ‚Sindbad‘ oder den Märcen aus 1001 Nacht fortgeführt.

Erst mit den theoretischen Erkenntnissen des Kopernikus und ihrer praktischen Bestätigung in der durch das Fernglas möglich gewordenen Betrachtung von Planeten, entstanden Schriften, in denen Astronomie und neues Welt/Raum-Empfinden vor einem wissenschaftlichen Hintergrund verhandelt wurden. Am Anfang der Gattung des neuzeitlichen Planetenromans steht Johannes Kepler, der in ‚Somnium‘<sup>240</sup> eine geträumte Mondreise beschreibt. In der postum, im Jahr 1634 veröffentlichten Schrift nimmt er Bezug auf Kopernikus, Galilei und Brahe. Das Werk beginnt mit Etablierung eines narrativen Rahmens, in dessen Verlauf der Protagonist einschläft und träumt.<sup>241</sup>

Die in der geträumten Binnenhandlung dargestellte Figur wiederum liest in einem Buch, das vom Schicksal eines gewissen Duracotus handelt. Dessen Mutter wird als eine im Verbund mit Dämonen stehende Hexe beschrieben, die Kräuter an Seemänner verkauft. Duracotus gelangt mit ihrer Hilfe auf den Mond, während einer Sonnenfinsternis, da die gerufenen Dämonen Sterbliche über die zu diesem Zeitpunkt bestehende ‚Schattenbrücke‘ zwischen Erde und Mond tragen könnten. Kepler erwähnt bei der Schilderung der Reise zum ersten Mal Probleme, die in Zusammenhang stehen mit der Beschleunigung, die notwendig ist, um die Erdanziehungskraft zu überwinden. Er nutzt die auf dem Mond situierte Handlung auch dazu, dem Leser die angenommenen physikalischen Verhältnisse auf dem Mond zu erklären. In der Nachfolge von ‚Somnium‘ entstehen vor allem in der Zeit der Aufklärung ähnliche, teilweise durch intertextuelle Verweise aufeinander Bezug nehmende Planetenromane.<sup>242</sup> Auch hier findet sich eine Mischung aus Satire, Utopie, philosophischem Diskurs und: Propagierung des kopernikanischen Weltbildes.

---

<sup>239</sup> Roberts, S. 45.

<sup>240</sup> Vgl. dazu: Christianson, Gale E. (1976): Kepler’s Somnium: Science Fiction and the Renaissance Scientist. In: Science fiction studies, H. # 8 = Volume 3, Part 1 = March. Online verfügbar unter <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/8/christianson8art.htm>, zuletzt geprüft am 03.03.08.

<sup>241</sup> Die Konstruktion einer phantastischen Rahmenhandlung war neben der Herausgeberfiktion eine gängige Strategie, um der Zensur durch die katholische Kirche, der die Lehren des Kopernikus noch bis 1757 als Gotteslästerung galten, zu entgehen.

<sup>242</sup> Vgl.: Roberts S. 45-53. Sowie: Guthke, Karl S.: Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science Fiction. München 1983, Kap. 4: Weltraumreisen in Roman und Epos, S. 250-271. Sowie Hope Nicholson, Marjorie: Voyages to the moon. New York 1948.

### 2.3.3 Technik und Literatur

Bis kurz vor Anfang des 19. Jahrhunderts war keine Möglichkeit bekannt, den Boden der Erde zu verlassen, ohne sich als Autor gezwungen zu sehen, selbiges auch mit dem der Realität tun zu müssen. Dies änderte sich mit Erfindung und öffentlicher Vorführung der ‚aerostatischen Maschine‘ der Brüder Montgolfier in Versailles am 19. September 1783.

Erfuhr die ‚Montgolfière‘ den zum Verlassen des Bodens notwendigen Auftrieb noch durch die erhitzte Luft im Ballon, so nutzte Alexandre Charles noch im gleichen Jahr den leichteren Wasserstoff als Auftriebsgaranten. Mit dieser Konstruktion gelang ihm ein Flug, der ihn begleitet von den Blicken fünfzigtausend Schaulustiger in der Höhe mehrerer hundert Meter über 10 km weit trug.<sup>243</sup> „Diese ersten geglückten Versuche in der menschlichen Eroberung der dritten Dimension, die mit der Fahrt des Kolumbus verglichen wurden, besaßen zwar noch keine praktische Bedeutung, erregten jedoch eine ungeheure Faszination unter den Gebildeten Europas. Denn hier triumphierte die Wissenschaft, gefeiert im Zeitalter der Aufklärung als befreiende Kraft, die den Menschen aus den Fesseln der Gnade löste, in die ihn religiöser Glaube und fürstliche Herrschaft gefangen hielten. Der neue Mensch war frei: in seiner Vernunft von der Kirche, in seinem gesellschaftlichen Dasein von der Despotie, in seinem schieren Leib von der Schwerkraft, die an Macht alle Herrschaft übertraf.“<sup>244</sup>

In ‚The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall‘<sup>245</sup> greift Poe die Ballonfahrt als Motiv auf und lässt seinen Protagonisten auf der Flucht vor dessen Gläubigern zum Mond reisen. Obwohl die Geschichte klar als Satire gekennzeichnet ist, werden die technischen Aspekte dieser Unternehmung genau beschrieben. So erkennt Poe die Notwendigkeit einer abgeschlossen ‚Fahrerkabine‘, die Pfaall vor den Gefahren, die in stratosphärischen Höhen herrschen – Unterdruck, Kälte, Sauerstoffmangel – schützt. Damit weicht Poe signifikant von bisherigen, naiven Schilderungen offener Fluggeräte ab und stellt der Literatur ein Vehikel bereit, das in seiner Abgeschlossenheit des Inneren und der Eingeschlossenheit der Passagiere vom Äußeren, mit später beschriebenen Raumschiffen vergleichbar ist. „This is what makes Poe’s contribution to

---

<sup>243</sup> Vgl. Miller, Ron: The Dream Machines: Pictorial History of the Spaceship in Art, Science and Literature. Pictorial History of the Spaceship in Art, Science and Literature. Malabar 1993, S. 32.

<sup>244</sup> Metz, S. 276f.

<sup>245</sup> Vgl. dazu: Beaver, Harold: The science fiction of Edgar Allan Poe. Harmondsworth 1979, S. 12-65.

the literature so important. He realizes that it is no longer sufficient to simply enable a character to reach the planets *by fiat* alone.”<sup>246</sup>

Die literarische und reale Ballonfahrt stehen als Vorstoß in unerforschte Gebiete exemplarisch für eine Vielzahl weiterer umwälzender wissenschaftlicher Entdeckungen und technischer Erfindungen, die die westlichen Gesellschaften des 19. Jahrhunderts in die industrialisierte und urbanisierte Moderne katapultierten. Zentral für die Veränderung des Welt-Erfahrens waren verkehrstechnologischen Neuerungen, die durch die Erfindung der Dampfmaschine möglich gewordenen waren. Diese bedingten auch „eine neue Wahrnehmung und Beschreibung der Reise (...) Die Verkehrsmittel Eisenbahn, ‚Stahlelefant‘, Dampfschiff, Unterseeboot, Luftschiff, Helikopter verändern die Schauplätze und die Wahrnehmung des Reisenden; sie bestimmen aber auch den Ablauf und den Rhythmus des abenteuerlichen Geschehens.“<sup>247</sup>

Wichtige narrative Grundmuster für die Modernisierung des klassischen Reiseromans lieferte Jules Verne<sup>248</sup>, der in seinen Erzählungen diese Entwicklungen aufgreift, extrapoliert und so nunmehr technisch geprägte Reiseromane verfasst, wobei die jeweils verwendete Reisetechologie immer deutlicher in den erzählerischen Vordergrund rückt. „Diese Vehikel sind für die Verneschen Helden nicht bloße Instrumente. Sie werden vielmehr zu einem unablösbaren Bestandteil der Heldenfigur. Wenn die Identifikation des Helden mit der von ihm konstruierten Maschine weit genug getrieben wird, kann die Maschine selbst die Stelle des Helden einnehmen.“<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Als erstes ‚realistisches‘ Raumschiff der Literaturgeschichte bestimmt Ron Miller ein Gefährt aus einer Erzählung von George Tucker (1827). “George Tucker, writing as ‘Joseph Atterley’, publishes *A Voyage to the Moon*. In it, Tucker describes what may be the first true spaceship, in that it attempts to deal with the known conditions of outer space in a realistic fashion. (...). It is in the form of a truncated cube (...). Each of the six sides of the cube has a small circular window of thick glass set within it. (...) Tucker was a professor at the University of Virginia. He had Edgar Allan Poe as a student for one year and it has been suggested that he may have influenced his student in writing *The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall*.” Miller, S. 36.

<sup>247</sup> Innerhofer, S. 87. Vgl. dazu auch: Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München 1977.

<sup>248</sup> Zu Verne: Dehs, Volker: *Jules Verne. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek/Hamburg 1986.

<sup>249</sup> Innerhofer, S. 89. Zum Motiv des Schiffs bei Verne: Barthes, Roland: *Nautilus und Trunkenes Schiff*. In: Barthes, Roland (Hg.): *Mythen des Alltags*. 7. Aufl. Frankfurt/M. 1982, S. 39–42.



Abb. 5: Die Welt aus der Sicht eines Ballon-Fahrers.<sup>250</sup>

Mit Verne befreundet war Felix Nadar, der nicht nur durch seine Fotografien, sondern auch durch die Konstruktion des Riesenballons ‚Le Géant‘ bekannt geworden war. „Nadar was a pioneer of flight (...) what he invented for the most part was the balloon as a myth of escape. We learn to overcome the air, he wrote, which ‘overturns walls, uproots century old trees, and tosses the ship into impulsive currents.’“<sup>251</sup> Im Jahr 1858 gelangen ihm von Bord seines Ballons aus die ersten Luftaufnahmen.<sup>252</sup> Der fotografisch konservierte Panoramablick erlaubte es dem Betrachter, sich in die Rolle des Zuschauers zu versetzen. Der ‚Gewinn‘ der Distanznahme war der Blick auf das, was bisher unsichtbar

gewesen war: Die Welt, betrachtet aus der Vogelperspektive, ließ das Geflecht der Straßenzüge von Paris sichtbar werden – eine erste medial erzeugte Konfrontation des Menschen mit den Grundlagen seiner Existenz.

Das in früheren Planetenromanen verwendete Transportmittel ‚Ballon‘ stellte in der Realität eine Sackgasse der Luftfahrt dar. Ballons erlangten zwar durch Einführung des von Zeppelin erfundenen ‚Luftfahrzeuges‘ im Bereich des Zivilverkehrs für kurze Zeit Bedeutung,<sup>253</sup> doch das Zeitalter der *Luftschiffahrt* endete am 6. Mai 1937 mit der Explosion, dem ‚Luftschiffbruch‘ des Zeppelins ‚Hindenburg‘ im amerikanischen Lakehurst.

Im Hinblick auf die Entwicklung der Raumfahrt ist besonders Vernes Roman ‚Von der Erde zum Mond‘ interessant. In der Erzählung erfolgt die Reise mit Hilfe einer Kanone. Verne fügt in den Text Berechnungen ein, in denen er darlegt, welche Geschwindigkeit ein Projektil erreichen müsse, um die Erdanziehungskraft zu überwinden. Verne lag mit einigen Berechnungen und Voraussagen zur Raumfahrt lag richtig, so befindet sich

<sup>250</sup> Nadar, Felix: Der Triumphbogen. Paris 1868.

<sup>251</sup> Klein, Norman M.: The Vatican to Vegas. The history of special effects. New York 2004, S. 165.

<sup>252</sup> Vgl. Gosling, Nigel: Nadar. New York 1976, S. 16.

<sup>253</sup> „1913 waren die wichtigsten deutschen Städte durch Flugdienste mit einander verbunden, dauerhafte Flughäfen entstanden. Bis 1914 wurden von der ersten Luftfahrtgesellschaft der Welt 37.000 Passagiere über 150.000 km hinweg befördert.“ Metz, S. 278.

beispielsweise der Startpunkt der fiktiven Mission des ‚Baltimore Gunclub‘ ganz in der Nähe des Cape Canaveral.<sup>254</sup>

Die Kombination aus Abenteuer-Erzählung und wissenschaftlicher Plausibilität seiner Ausführungen beeinflusste die wichtigsten Pioniere der späteren Raumfahrt. „Tsiolkovsky, the great Russian theoretician who laid a great deal of the mathematical groundwork for modern astronautics, said, ‘Possibly the first seeds of the idea were sown by that great fantastic author Jules Verne—he directed my thinking.’ Hermann Oberth, ‘the father of the V2’, wrote, ‘I always had in mind the rockets designed by Jules Verne.’ (...) Other space pioneers Verne influenced include American rocket pioneer Robert H. Goddard; (...) cosmonaut Yuri Gagarin, the first man into space; and astronaut Frank Borman.”<sup>255</sup> Dieser Einfluss abenteuerlicher Technikfiktionen auf die reale Technikentwicklung lässt sich auch umgekehrter Richtung beobachten: Hermann Oberth, der die wissenschaftliche Grundlage der Raketenentwicklung und der bemannten Raumfahrt schuf, unterstützte Fritz Lang als technischer Berater bei der Produktion des Films FRAU IM MOND<sup>256</sup>.

### 2.3.4 Das Sprachbild ‚Luftschiff‘

Nach dem Prinzip ‚schwerer als Luft‘ und somit eher am Vorbild des Vogelflugs als am Schweben von Schiffen orientiert, konstruierte Otto Lilienthal seine von ihm als ‚Flugzeuge‘ bezeichneten Hängegleiter, deren theoretische Grundlagen er in dem Buch ‚Über den Vogelflug als Grundlage der Fliegekunst‘ 1889 veröffentlichte. Auf seinen Erkenntnissen aufbauend gelang den Gebrüdern Wilbur und Orville Wright in Kitty Hawk, USA, der erste motorbetriebene Flug 1903. Die Aviatik wurde in der Folgezeit durch internationale Flugschauen, Kunst- und Weitflugwettbewerbe popularisiert, im ersten Weltkrieg für die militärische Verwendung serialisiert und nach 1918 für den zivilen Personentransport ökonomisiert.

---

<sup>254</sup> Vgl. Miller, S. 53. Die größte zu Vernes Zeiten gebaute Rakete wurde 1812 beim Kampf um Fort McHenry, Kingston, Kanada eingesetzt und hat Eingang in die amerikanische Nationalhymne gefunden. „...by the rocket’s red glare, the bombs bursting in air...”

<sup>255</sup> Rovin, S. 54. Vgl. auch: Bainbridge, William Sims: *The Spaceflight Revolution: A Sociological Study*. New York 1981: Bainbridge versucht nachzuweisen, dass Raumfahrt das Ergebnis einer Verschwörung technischer Visionäre gewesen sei, die die öffentliche Meinung geschickt manipulierte, um an ihr Ziel, den Mond, zu gelangen. „Not the public will, but private fanaticism drove men to the moon.“ Bainbridge, S. 1.

<sup>256</sup> Lang, Fritz: FRAU IM MOND. Spielfilm, 156 Min. D 1929.

Das Aufkommen der Luftfahrt hatte auch Auswirkungen auf das Lexikon. So „veränderte sich die sprachliche Wahrnehmung, von der ‚Luftschwimmerei‘ im ‚Luftmeer‘ über das Reisen in ‚Luftfahrtzügen‘ durch das ‚Luftreich‘ bis zum ‚Fliegen‘ im ‚Luftraum‘ mit dem sich die Bewegung in der dritten Dimension von allen erdgebundenen Bewegungsformen emanzipiert. Verweist ‚Schwimmen‘ dabei auf den statischen Auftrieb, so assoziiert ‚Fliegen‘ einen dynamischen Auftrieb, also die Bewegung eines Gegenstandes, der schwerer ist als die verdrängte Luft, in einer quer zur Schwerkraft liegenden Richtung.“<sup>257</sup> Das nautische Erbe der Luftfahrt ist in Ausdrücken wie ‚Pilot‘<sup>258</sup>, Kapitän oder ‚Cockpit‘<sup>259</sup> bis heute präsent.

Die Bezeichnung des Heißluftballons als ‚Luftschiff‘ stellt eine metaphorische Übertragung dar. Die Konzeptualisierung rührt von der Ähnlichkeit der körperlichen Erfahrung her, die der zu Schiff reisende Passagier mit dem im Heißluftballon Reisenden teilt. Beide befinden sich in einer unentwegt schwankenden, passivisch vermittelten Fortbewegungssituation und durchfahren Elemente, die keinen sicheren Standpunkt bieten. Die mit tödlichen Gefahren verbundene Möglichkeit ‚zu Grunde zu gehen‘ ist als Risiko des Schiffbruchs oder des Absturzes in beiden Fällen präsent. Die Vehikel funktionieren zwar nach dem gleichen, dem archimedischen Prinzip des Auftriebs, auch wenn sich der Auftriebskörper des Schiffes als Schiffsbauch *unter* den Füßen der Reisenden befindet, beim Ballon jedoch über den Köpfen der Passagiere, die sich in der *Gondel* befinden, schwebt.<sup>260</sup>

### 2.3.5 Das Sprachbild ‚Raumschiff‘

Von den Veränderungen im Sprachgebrauch, wie sie sich im Zusammenhang mit der Einführung der Luftfahrt ergaben, blieb die Beschreibung der Raumfahrt unberührt. Ins Weltall, als Expedition, die die Grenzen der Schwerkraft überwindet, den Schutz der irdischen Atmosphäre hinter sich lässt und ins unendlich gewordene *plus ultra*

---

<sup>257</sup> Metz, S. 279. Vgl. dazu auch: Riha, Karl (Hg.): Reisen im Luftmeer. Ein Lesebuch zur Geschichte der Ballonfahrt von 1783 (und früher) bis zur Gegenwart. München 1983.

<sup>258</sup> Die ‚Pilotos‘ waren für die Kursbestimmung auf hoher See zuständig.

<sup>259</sup> Der Ausdruck Cockpit stammt von den englischen Kriegsschiffen des 18. Jahrhunderts. Das Schiffslazarett wurde in Anlehnung an blutige Hahnenkämpfe so genannt.

<sup>260</sup> Vgl. dazu: Jean Pauls Schilderung des Luftschiffers Giannozzo: Nach dem Ende seiner Luftreisen erscheint dem Protagonisten die Erde als „ein Meeresboden voll ungestalter Seetiere“, sein Ballon als „Taucherglocke“. Paul, Jean: Komischer Anhang zum Titan, S. 979. In: Miller, Norbert; Höllerer Walter (Hg.): Jean Paul: Sämtliche Werke. Abteilung I, Band III. 6., korrigierte Aufl. München, 1999.



aufbricht, starten ‚Raumfahren‘ und ‚Raumschiffe‘<sup>261</sup> – die Konzeptualisierung des modernsten Vehikels erfolgt im Rückgriff auf das älteste. Dabei bezieht sich die Übertragungsleistung nicht nur auf das ‚konkrete Sein‘ der Konstituenten ‚(Welt)raum‘ und ‚Schiff‘. Im Sinn einer absoluten Metapher werden die archaisch-mythologischen, philosophischen und wissenschaftlichen Welt- und Mensch-Erklärungsversuche, die sich mit den Worten ‚(Welt-)Raum‘ und ‚Schiff‘ verbinden, als ‚metaphorische Last‘ mit transportiert. Daher ist das Raumschiff nicht nur technische Verbesserung des Verkehrswesens, sondern auch Träger zahlreicher metaphorischer Bedeutungen.

Die sprachtheoretischen Vorgänge, die sich ‚hinter‘ der Konstruktion des Kompositums ‚Raumschiff‘ befinden, lassen sich als ‚metaphorische Katachrese‘<sup>262</sup> auffassen. Metaphorische Katachresen geschehen als notwendige „Neubildung von Wörtern(...) aus Gründen der *Inopia*“<sup>263</sup> der Sprache. Gerade *weil* das Raumschiff eine so neue Technik ist, existiert keine andere Möglichkeit darüber zu sprechen als in ‚uneigentlichen‘, in bildlichen Ausdrücken. „Die *paupertas sermonis* macht den Ausweg der Katachrese oder der Periphrase unumgänglich.“<sup>264</sup> Das neu konstruierte Lexem ‚Raumschiff‘ füllt die im Lexikon entstandene Leerstelle durch die Kombination zweier bereits vorhandener Worte, durch die sich in der Übertragung eine neue Bedeutung ergibt. Nach dem Prinzip der Metapher öffnet sich dabei ein ganzes Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten. Lexeme, die einer Periphrase näher stehen wie ‚Automobil‘ oder ‚Flugzeug‘, entwickeln keine so große Zuschreibungskapazität.

### 2.3.6 Das Sprachbild ‚Sternenmeer‘

Dem Lexem ‚Raumschiff‘ liegt ein metaphorische Konzept zu Grunde, das dem Universum die Rolle des zu befahrenden Mediums zuweist. Das aquarische ‚Meer‘ erfährt eine Transformation ins astrale Meer, ins ‚Sternenmeer‘. Eine solche Verbindung von See- und Raumfahrt lässt sich bereits in den lukianischen ‚Geschichten‘ betrachten. Dort endet die Welt, griechisch-antikem Verständnis gemäß, an der Meerenge von Gibraltar. Mit dem Segeln *plus ultra*, hinaus auf den okeanos,

---

<sup>261</sup> Eine Raumfähre unterscheidet sich gegenüber einem Raumschiff durch ihre Wiederverwendbarkeit. Anders als beim Raumschiff (der russischen Sojus beispielsweise) kehren die Astronauten nicht in einer Landekapsel, sondern im ganzen Gefährt, dem Space Shuttle, zurück.

<sup>262</sup> „Die notwendige Metapher heißt metaphorische Katachrese.“ Lausberg, § 562.

<sup>263</sup> Ders., § 547.

<sup>264</sup> Ders., § 551. Vgl. Auch: Black, Max: Die Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983, S. 64.

wird der Eintritt in eine Sphäre des Wunderbaren und damit das Segeln im Kosmos möglich. „This trope of interplanetary space as a ‘sea’ and celestial bodies as ‘islands’ is a common one in the Ancient world. A mode of expression balanced between literal and metaphorical (it still is: we launch our spaceships from capes, call them shuttles and vessels).”<sup>265</sup>

Die Gratwanderung zwischen wörtlicher Bedeutung und metaphorischem Gehalt des Ausdrucks ‚Schiffsreise durchs All‘ verdankt sich optischer Natur. Durch die Reflexion des blau erscheinenden Himmels auf der Meeresoberfläche ähnelt das Meer dem Himmel und auch die scheinbar grenzenlose Weite haben Himmel und Meer gemeinsam. Zeigen sich die Sphären des Irdischen und des Himmlischen bei Tag betrachtet noch durch die Grenzlinie des Horizonts als von einander geschiedene Bereiche, so bietet sich dem Betrachter des nächtlichen Meeres ein anderes Bild: Das Meer spiegelt zwar auch nachts den sich nun bestirnt zeigenden Himmel, doch die Trennlinie zwischen himmlischer Weite und irdischer Nähe verliert sich im Dunkel der Ferne. Der Horizont verschwindet und ein Übergang vom Element Wasser hinüber in die nahtlos zum ‚Sternenmeer‘ verlängerte Weite des Alls scheint möglich. Im Blick des Betrachters IST Meer und Himmel eins. Auf dieser optischen Täuschung beruhen Erzählungen, in denen die Grenzen der alltäglichen Welterfahrung überschritten werden. Im Dunkel der Nacht findet in ihnen Grenzverkehr zwischen der Heimat und fremden Welten statt.<sup>266</sup>

## 2.4 Science Fiction

Die Darstellung dieser Grenzüberschreitungen im *fiktionalen* Bereich geschieht seit Beginn des 20. Jahrhunderts zum größten Teil in Erzählungen, die als ‚technische Zukunftsromane‘, ‚wissenschaftliche Abenteuer geschichten‘, ‚Science Fiction‘ und weiteren, ähnlichen Bezeichnungen verkauft wurden.<sup>267</sup> Die Bezeichnung ‚Science Fiction‘ oder abgekürzt ‚SF‘ konnte sich als Sammelbezeichnung durchsetzen. In der

---

<sup>265</sup> Roberts, S. 26.

<sup>266</sup> So schildert beispielsweise der Philosoph Diogenes in einer verloren gegangenen Erzählung, wie der Mond einmal der Erde so nahe gekommen sein soll, dass ein Erreichen des Trabanten durch einfaches hinüber springen möglich wurde – vielleicht ging der Menschheit diese Erzählung verlustig, weil in ihr ein kleiner Schritt für einen Menschen ein kleiner Schritt für die Menschheit blieb.

<sup>267</sup> Vgl. aber auch: Das Epos *Aniara*. Eine Revue von Menschen in Zeit und Raum (1956), für das der schwedische Schriftsteller Harry Martinson 1974 den Literaturnobelpreis zugesprochen bekam. In 103 Gedichten wird die Flucht von der atomverseuchten Erde in einem riesigen Raumschiff besungen.

grundlegenden Struktur dieser Geschichten bezieht das Erzählte seine Spannung aus der Polarität Bekannt/Unbekannt. Die Protagonisten verlassen den Bereich des ihnen ‚Bekannten‘ und schieben so die Grenze zum noch ‚Unbekannten‘ in immer weitere Entfernung.<sup>268</sup> In einem Subgenre der SF, der ‚Raumfahrt-Erzählung‘ bildet der Planet Erde meist die Sphäre des Bekannten, das All die Sphäre des Unbekannten. Das Vehikel, das zwischen diesen Gegensätzen vermittelt, ist das ‚Raumschiff‘.

Waren es in der ‚klassischen‘, der nautischen Schifffahrt die gefährdenden Naturgewalten ‚Wind‘ und ‚Wasser‘, die den Absolutismus der Natur vertraten, so sind in der ‚modernen‘ Variante der ‚Raumschiffahrt‘ die lebensfeindliche Kälte, das Hochvakuum des Weltalls, die tödliche Strahlung und weitere Gefahren an deren Stelle getreten. In Science-Fiction-Erzählungen aktualisieren sich neben ‚realen‘ Gefahren, wie Asteroidenfeldern und schwarzen Löchern auch immer wieder mythische Vorstellungen, die in Form fremdartiger Wesen und gottgleicher Erscheinungen auftreten. Darin ähnelt das in Science-Fiction-Erzählungen dargestellte Weltall der dämonisierten Sphäre des griechisch-antiken okeanos.

Das Verlassen des Heimatplaneten und das Hinauswagen in den unbekannten Bereich erfolgt im hochtechnisierten Artefakt. Es ist das schützende Gefäß, auf dessen Funktionieren die Besatzung bis zur Abhängigkeit angewiesen ist. Der Mensch nimmt in diesen fiktionalen Reisen eine Zwischenstellung ein. Er gehört weder zum System ‚Natur‘, noch zum System ‚Technik‘, ist jedoch zum Überleben auf *beide* angewiesen.

---

<sup>268</sup> . Eine genauere, strukturelle Definition bietet Kap. 2.4 dieser Arbeit.

### 2.4.1 Die Bezeichnung ‚Science Fiction‘

Der Luxemburger Hugo Gernsback hat die Bezeichnung ‚Science Fiction‘ geprägt.<sup>269</sup> Der in die USA ausgewanderte Zeitschriftenverleger ersetzte damit den ebenfalls von ihm stammenden Neologismus ‚scientifiction‘, den er 1926 für das Vorläufermagazin ‚Amazing Stories‘ erfunden hatte.<sup>270</sup> Er verwendete die neue Bezeichnung ‚Science Fiction‘, um seine ab 1929 erscheinende Zeitschrift ‚Science Wonder Stories‘ auf dem stark umkämpften Markt der US-amerikanischen Massenkultur zu positionieren.<sup>271</sup> Nachdem sich gezeigt hatte, dass Gernsback mit dem Konzept der Spezialisierung auf technisch-naturwissenschaftliche Abenteuergeschichten wirtschaftlichen Erfolg hatte, übernahmen weitere Herausgeber diese Idee. Der Zeitschriften-Markt war um 1950 mit über 90 inhaltlich ähnlichen Magazinen gesättigt<sup>272</sup> und die Bezeichnung ‚Science Fiction‘ wurde als thematisch-stilistische Erzählkonvention geläufig.

---

<sup>269</sup> Die erstmalige Verwendung der Bezeichnung ‚Science Fiction‘ lässt sich in einer 1851 erschienenen Essaysammlung des Briten William Wilson nachweisen. Sie blieb jedoch singulär und geriet in Vergessenheit. In ‚A Little Earnest Book Upon a Great Old Subject‘ forderte der Autor eine neue literarische Erzählform namens „Science-Fiction, in which the revealed truths of science may be given, interwoven with a pleasing story which may be itself be poetical and true.“ Wilson, William, zit. nach Clute, John; Peter, Nicholls: The Encyclopedia of Science Fiction. New York 1995, S. 1334.

<sup>270</sup> Und „auch wenn Gernsback 1926 noch nicht von ‚Science Fiction‘ sprach und der Großteil der von ihm veröffentlichten Geschichten älteren Datums war, die er unter klangvollem Namen neu herausbrachte, gilt 1926 als eigentliches Geburtsjahr der SF“ Spiegel, S. 89. Vgl. auch Bainbridge, William Sims: Dimensions of science fiction. Cambridge 1986, S. 16: „In 1929 Gernsback lost control of Amazing and promptly started a rival magazine, Science Wonder Stories, in every way a copy of Amazing, but with all the terms changed. He even devised a substitute for scientific and this coined the current name, science fiction.“

<sup>271</sup> Die Massenkultur bestand vor allem aus Zeitschriften. Die ersten dieser, aufgrund ihres niedrigen Preises so genannten ‚dime-novels‘ kamen bereits um 1840 auf den Markt: „[They] advertised wild West, border, mining, ranching, Secret Service, detective, robber, city, and sea life. Dime novels sold in the millions, and the industry hired hundreds of hack writers who specialised in one category or another.“ Stover, Leon: Science fiction from Wells to Heinlein. Jefferson 2002, S. 9.

<sup>272</sup> Vgl. Ders., S. 15.

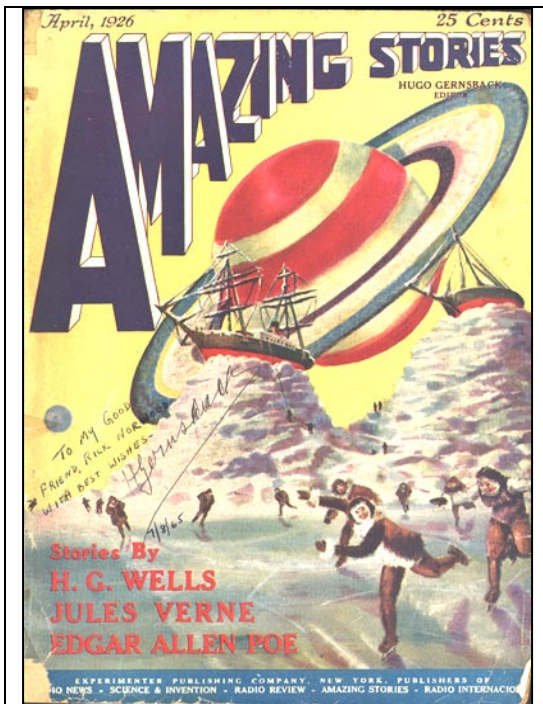


Abb. 6: Vor dem Hintergrund des übermächtigen Weltalls sind die alten Schiffe nutzlos geworden. Umschlagseite der ersten Ausgabe von 'Amazing Stories'.<sup>273</sup>

Schon in den Werken Vernes und Wells' waren in den Textteil der Erzählungen Illustrationen eingefügt, durch die der imaginative Nachvollzug der Handlung erleichtert wurde. Diese Tendenz zur Verbildlichung<sup>274</sup> setzte sich in den spektakulären Darstellungen auf den Titelseiten der SF-Magazine fort.

Durch die Verwendung des Farbdrucks, der gegen Ende der 1920er Jahre Verbreitung fand, wirkten die Illustrationen besonders eindrucksvoll. Der sich etablierende Darstellungsstil strahlte auch auf die filmisch realisierten Vorstellungen von Raumschiffen aus. Großen Einfluss auf die Ikonographie des SF-Films hatten dadurch Gestalter wie

Frank R. Paul, der über mehrere Jahre hinweg sämtliche Illustrationen für die von Gernsback herausgegebene Heftserie 'Amazing Stories' anfertigte.

Im Vorwort der ersten Ausgabe von 'Amazing Stories' findet sich unter dem Titel 'A New Sort of Magazine'<sup>275</sup> eine von Gernsback verfasste Programmatik, die als frühe Definition der SF gelesen werden kann.<sup>276</sup> Als stilistisch-thematische Vorbilder nennt er darin Jules Verne, H.G. Wells und Edgar Allan Poe, auf deren Werke er in den ersten Ausgaben in Form von Wiederabdrucken zurückgreift. Nach Auffassung Gernsbacks sollte die Leserschaft mit einer Mischung aus bezaubernder Romanze und wissenschaftlichen Fakten das Vorstellungsvermögen für künftige technische Entwicklungen geschult werden, tatsächlich aber konnten weder Amazing noch die

<sup>273</sup> Frank, Paul R.: Frontispiz von Amazing Stories Heft 1. New York 1926.

<sup>274</sup> Vgl. dazu: Frewin, Anthony: One hundred years of science fiction illustration. 1840 - 1940. London 1974.

<sup>275</sup> Ein Wiederabdruck findet sich in Weber, Thomas P.: Science Fiction. Frankfurt 2005, S.4.

<sup>276</sup> „By 'scientification' I mean the Jules Verne, H. G. Wells and Edgar Allan Poe type of story - a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision. Not only do these amazing tales make tremendously interesting reading - they are always instructive. They supply knowledge (...) in a very palatable form (...). New adventures pictured for us in the scientification of today are not at all impossible of realization tomorrow (...). Many great science stories destined to be of historical interest are still to be written (...). Posterity will point to them as having blazed a new trail, not only in literature and fiction, but progress as well." Gernsback, Hugo: A new sort of Magazine. New York 1926, S. 3 (zitiert nach Wiederabdruck in Weber, 2005, S. 9).

konkurrierenden Magazine mit diesem visionären Anspruch mithalten. Vielmehr wurden die Namen Verne, Wells und Poe als werbeträchtige Zugpferde verwendet, ohne zu berücksichtigen, dass damit so unterschiedliche literarische Traditionen wie die aus Frankreich stammende ‚voyage extraordinaire‘ verne’scher, die britische ‚scientific romance‘ wells’scher und die Schauergeschichte poe’scher Prägung vermischt wurden. Die amerikanische SF war in den Anfangsjahren ein Phänomen, das auf den Bereich der Unterhaltungsliteratur beschränkt war. Da die hohe Quantität der Heftchenproduktion der inhaltlichen Qualität diametral gegenüber stand, wurde die SF von der universitären Forschung lange Zeit nicht beachtet. Bis in die 1960er Jahre fand die Diskussion darüber, was SF sei, ausschließlich innerhalb des Leserkreises der Magazine statt.

## 2.4.2 Filmwissenschaft und Science-Fiction-Film

Der US-amerikanische SF-Film, der sich parallel zur literarischen SF entwickelt hatte, war in seinen Anfängen im ‚trashigen‘ Milieu zwischen Autokino und B-Movie verortet. Dies hatte zur Folge, dass weder der Leserkreis der Magazine noch Universitätsangehörige dieses Gebiet als forschungswürdig erachteten – „der Film wurde (...) gar nicht als ‚echte SF‘ akzeptiert.“<sup>277</sup>

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem SF-Film begann im Vergleich zur filmwissenschaftlichen Erforschung anderer Genres relativ spät. Einen Impuls gebenden Text stellt dabei Susan Sontags Essay ‚The Imagination of Disaster‘<sup>278</sup> dar, der 1961 erschien und bis heute „one of the most influential and oft-cited articles on science fiction“<sup>279</sup> darstellt. In ‚The Imagination of Disaster‘ setzt Sontag die Katastrophen- und Invasionsmotive, die die Thematik der SF-Filme der 1950er Jahre prägten, in Bezug zu deren zeitgenössischem Entstehungskontext. Indem sie dem SF-Film die Möglichkeit zusprach, die ‚Hintergrundmetaphorik‘ seiner Zeit zu präsentieren, schuf sie ein Feld, auf dem der SF-Film erstmals auch als kulturell wichtige Äußerung wahrgenommen werden konnte.<sup>280</sup> John Baxter sieht in seiner Genre-Geschichte ‚Science Fiction in the

---

<sup>277</sup> Spiegel, S. 11.

<sup>278</sup> Vgl. Sontag, Susan: The Imagination of Disaster. In: Amelio, Ralph J. (Hg.): Hal in the classroom: science fiction films. Dayton 1974, S. 25ff. (Erstmals 1965).

<sup>279</sup> Telotte, J.P.: Science Fiction Film. Genres in American Cinema: Cambridge 2001, S. 34.

<sup>280</sup> Sontag interpretiert die von ihr gefundene ‚Ästhetik der Zerstörung‘ als Allegorie auf die ambivalenten Gefühle, die die rasante technologisch-gesellschaftliche Entwicklung ausgelöst habe. Antworten auf die im Subtext gestellten Fragen, wie ein sinnvoller Umgang mit den Tendenzen der Anonymisierung in Massengesellschaften bewerkstelligt werden könne, würden ausbleiben.

Cinema<sup>281</sup> (1970) den SF-Film ebenfalls als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen: Er bestimmt zwei inhaltliche Tendenzen, die sich durch die Entwicklung des Genres hindurch beobachten ließen: „the loss of individuality and the threat of knowledge.“<sup>282</sup> Typisch für die frühen Ansätze die SF-Film-Forschung<sup>283</sup> war die Frage nach dem Verhältnis zwischen literarischer und filmischer SF. Auch die häufig unklare Trennung zwischen den Genres ‚Horror‘ und ‚SF‘ wurde thematisiert. 1980 erschien mit ‚The Limits of Infinity‘<sup>284</sup> von Vivian Sobchack eine Untersuchung, die sich mit diesen Fragen detailliert auseinander setzte und zu einem Standardwerk der SF-Film Forschung avancierte. Vergleicht man rückblickend Sontags Essay mit dieser knapp zwanzig Jahre später erschienen Untersuchung, wird deutlich, wie sehr sich das SF-Kino und seine Rezeption gewandelt haben. Der Hintergrund, vor dem Sontag ‚die Lust des Zuschauers an der Zerstörung‘ diagnostizierte, war geprägt von einer Masse größtenteils stereotyp gestrickter und mit geringem Budget gedrehter ‚Serials‘. Diese Situation änderte sich im Verlauf der Film-Geschichte, wobei die Jahre 1968 und 1977 wichtige Zäsuren darstellen: 1968 erschienen mit 2001: A SPACE ODYSSEY<sup>285</sup>, PLANET OF THE APES<sup>286</sup> und CHARLY<sup>287</sup> drei sehr unterschiedliche SF-Filme, die zeigten, dass SF-Kino ökonomisch lukrativ und *anspruchsvoll* sein konnte. Der kommerzielle Erfolg den STAR WARS<sup>288</sup> 1977 für sich verbuchte, verstärkte sowohl auf Seiten der Filmwirtschaft<sup>289</sup> als auch auf Seiten der Filmforschung das Interesse am SF-Film. Unter dem Titel ‚Screening Space‘<sup>290</sup> wurde Sobchacks ‚Limits of Infinity‘ 1987 als erweiterte Neuauflage<sup>291</sup> veröffentlicht. In den angehängten Kapiteln nimmt Sobchack

---

<sup>281</sup> Vgl. Baxter, John: Science fiction in the cinema. New York 1970.

<sup>282</sup> Ders. S.11.

<sup>283</sup> Für eine Forschungsübersicht siehe: Telotte, S. 33-60.

<sup>284</sup> Sobchack, Vivian Carol: The limits of infinity. The American science fiction film, 1950-75. South Brunswick 1980.

<sup>285</sup> Kubrick, Stanley: 2001: A Space Odyssey. Spielfilm, 141 Min. USA 1968.

<sup>286</sup> Schaffner, Franklin J.: Planet of the Apes. Spielfilm, 112 Min. USA.1968.

<sup>287</sup> Nelson, Ralph: Charly. Spielfilm, 103 Min. USA 1968.

<sup>288</sup> Lucas, George: Star Wars. Spielfilm, 121 Min. USA 1977.

<sup>289</sup> “Science fiction has recently enjoyed unprecedented success and popularity in the cinema. Prompted by the huge box-office earnings of Star Wars (1977), contemporary Hollywood has invested heavily in the development of special effects technologies used to produce big-budget and heavily marketed films such as Independence Day (1996), Armageddon (1998) and The Phantom Menace.” King, Geoff; Krzywinska, Tanya: Science fiction cinema. From outerspace to cyberspace. London 2000, S. 43.

<sup>290</sup> Sobchack, Vivian Carol: Screening space. The American science fiction film. 2nd, enl. ed. New York 1987.

<sup>291</sup> Den drei unverändert gelassenen bisherigen Kapiteln ein viertes hinzugefügt. Während ‚Limits of Infinity‘ Filmproduktionen bis zum Jahr 1975 berücksichtigt, wird in dem 82seitigen ‚Sequel‘ die filmhistorische Entwicklung bis 1986 abgedeckt.

Bezug auf Theorien, die sich mit postmoderner Befindlichkeit auseinandersetzen.<sup>292</sup> Damit steht sie beispielhaft für einen großen Teil der SF-Forschung der späten 1980er und 1990er Jahre. Die anglophone SF-Film-Forschung kann sich in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts nicht nur auf einen Grundstock von Überblicks- und allgemeinen Einführungswerken stützen, zu verzeichnen sind auch Ausdifferenzierungstendenzen im Sinne der eingehenden Analyse einzelner Themen und Motiven. Arbeiten, die sich auf das Motiv der Raumschiffahrt konzentrieren sind jedoch rar. Meist wird das Thema als Unterpunkt zur Motivik des SF-Films abgehandelt. Eine umfangreiche ‚History of the Spaceship in Art, Science and Literature‘ liegt mit Ron Millers Nachschlagewerk vor, längere Textteile, die das Raumschiff-Motiv behandeln, finden sich bei Sobchack, Wolfe<sup>293</sup> und Mogen<sup>294</sup>. Eine Monographie des Motivs ‚Raumschiffbruch‘ steht aus.

### 2.4.3 Eine Definition des Science-Fiction-Films

Trotz vielfältiger Bemühungen konnte in der Frage, wie SF zu definieren sei, keine Einigkeit erzielt werden.<sup>295</sup> Eine der Ursachen dieser Definitionsschwierigkeiten liegt in der Genese der SF als genuin publizistische Kategorie begründet. SF, ob als Text, Comic oder Film, war von Beginn an durch kommerzielle Faktoren statt institutionalisierter und kanonisierter Gattungsnormen einer akademischen Forschung bestimmt.

Die Vertreter einer wissenschaftlichen, an definitorischer Genauigkeit interessierten Herangehensweise sehen sich auch dem Problem gegenüber gestellt, dass bereits Unstimmigkeit über die der Definition zu Grunde gelegten Termini herrscht; die Diskussion um die Begriffe ‚science‘ und ‚fiction‘ erweist sich dabei als ebenso vielschichtig wie etwa die um das Wesen der ‚Utopie‘.<sup>296</sup>

---

<sup>292</sup> Sie stützt sich dafür hauptsächlich auf Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991. Sowie Baudrillard, Jean: *Simulacra and simulation*. Ann Arbor 1994.

<sup>293</sup> Wolfe, Gary K.: *The known and the unknown. The iconography of science fiction*. Kent 1979.

<sup>294</sup> Mogen, David: *Wilderness visions. Science fiction westerns, volume one*. San Bernardino 1982.

<sup>295</sup> Die Konsultation des maßgeblichen Standardwerk auf dem Gebiet der SF-Tertiärliteratur, der *Encyclopedia of science fiction* illustriert mit der Aufzählung von sechzehn unterschiedlichen, sich teilweise widersprechenden Definitionen diesen Umstand eindrücklich. Einen Überblick bieten auch Schulz, Hans-Joachim *Science Fiction*. Stuttgart 1986. Sowie Friedrich, Hans-Edwin: *Science-fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*. Tübingen 1995.

<sup>296</sup> Vgl. dazu: Biesterfeld, Wolfgang: *Die literarische Utopie*. Stuttgart 1982.



Mit ‚Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films‘<sup>297</sup> legte jüngst der Schweizer Simon Spiegel eine differenzierte Untersuchung der „medialen Eigenheiten des SF-Kinos“<sup>298</sup> vor. Die von ihm entworfene Definition des SF-Films orientiert sich an literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Phantastik und modifiziert deren Erkenntnisse für das Medium Film.

#### 2.4.3.1 Die Problematik des Gattungs-/Genrebegriffs

Eine erstes Hindernis auf dem Weg zu einer Definition entdeckt Spiegel darin, dass das Wort ‚Genre‘ im Deutschen sowohl als Lehnwort, als auch in der Übersetzung ‚Gattung‘ gebraucht werden kann. Dies führe immer wieder zu Verwirrung, was eigentlich gemeint sei. Er verwendet er im weiteren Verlauf ‚Gattung‘ zur Benennung des Phänomens SF im literarischen, das Wort ‚Genre‘<sup>299</sup> für dessen Kennzeichnung im filmischen Kontext. Für das Publikum stellen die Konventionen, denen ein Genre folgt, rezeptionsleitende Instanzen dar, die Erwartungssicherheit und Vereinfachung des Entscheidungsprozesses bewirken. „Genres sind zunächst einmal Verständigungsbegriffe. Sie dienen als Klassifikationen unterschiedlicher Filme der Kommunikation über Filme.“<sup>300</sup>

Spiegel untersucht zunächst die in der ‚Introduction à la littérature fantastique‘<sup>301</sup> von Tzvetan Todorov niedergelegte Konzeption des Gattungsbegriffs.

---

<sup>297</sup> Spiegel, Simon: Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films. Marburg 2007.

<sup>298</sup> Spiegel, S. 15.

<sup>299</sup> Der Begriff ‚Genre‘ wurde im Zuge der Entwicklung des Studio-Systems im Hollywood der 1920er Jahre von der US-Filmwirtschaft aus dem französischen entlehnt und im Sinne einer Ordnungskategorie angewandt. Um Planung und Finanzierung der kapitalintensiven Filme zu vereinfachen, wurden Filme nach Gruppen - den Genres - geordnet, da durch Standardisierung und Wiederverwendung von Handlungsmustern und Requisiten Geld eingespart werden konnte. Auch für den Zuschnitt eines Films auf bestimmte Zielgruppen wurden Genre-Regeln gebraucht, denn „verbindet das Publikum mit Genre feste Erwartungen hinsichtlich Thema, Stoff, Dramaturgie oder Ausstattung, so sind diese Erwartungen auf der Produzentenseite in ökonomischer wie in ästhetischer Hinsicht kalkulierbar.“ Rother, Rainer: Sachlexikon Film. Reinbek/Hamburg 1997, S. 143. Vgl. dazu auch: Schweinitz, Jörg: ‚Genre‘ und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. 3/2/1994, S. 99-119.

<sup>300</sup> Hickethier, Knuth: Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Filmtheorie. Mainz 2002, S. 63. Neben diese Verwendung treten in der Filmwissenschaft weitere, teilweise divergierende Zielsetzungen, die sich mit dem Genre-Begriff verbinden. Die Forschungsarbeiten können vereinfachend in die Gruppen des normativen, des narratologischen, des historischen und systematischen Ansatzes aufgeteilt werden. Vgl. Spiegel, S. 24.

<sup>301</sup> Vgl.: Todorov, Tzvetan: Einführung in die phantastische Literatur. München 1972.

Todorov unterscheidet zwischen ‚systematischen‘ und ‚historischen‘ Gattungen, wobei die *systematische* Gattung für ein abstraktes, aber fest umrissenes Ideal steht. Sie könne, müsse sich aber nicht als *historische* Gattung realisieren. Erst wenn Texte, die die abstrakten Zuordnungskriterien der systematischen Gattung erfüllten, konkret existieren, sei von einer ‚historischen‘ Gattung zu sprechen. Spiegel reiht sich in die Reihe der Kritiker dieses Ansatzes ein, indem er sowohl der systematischen als auch der als ‚historisch‘ bezeichneten Gattung ‚Ahistorik‘ bescheinigt, da ihm jegliches Genrebewusstseins, im Sinne einer gegenseitigen Bezugnahme und Konventionalisierung fehle: „Was Todorov beschreibt ist im Grunde keine Gattung, sondern eine fiktionale Struktur, die nicht auf eine bestimmte Epoche beschränkt sein muss.“<sup>302</sup> Aus dieser Begründung heraus präferiert Spiegel den von Rick Altman in Film/Genre<sup>303</sup> dargelegten triadischen Ansatz, insbesondere dessen Geschichtsbasiertheit und verwendet den Genre/Gattungs-Begriff für „eine Gruppe von Filmen oder Texten, die in einem historischen Zusammenhang stehen und auf der Produktions- oder Rezeptionsseite auf ein gemeinsames Genre-/Gattungsbewusstsein referieren.“<sup>304</sup>

#### 2.4.3.2 Phantastische Welten als Erzähl-Modi

Ausgangspunkt für die Herleitung einer Definition der SF ist die Beobachtung, dass – trotz der teilweise erheblichen Differenzen zwischen den bisher veröffentlichten SF-Definitionen – Einigkeit darüber besteht, dass die in SF-Erzählungen dargestellten Welten von Darstellungen der empirisch-erfahrbaren Realität zu unterscheiden sind.

Diese erste Dichotomisierung trennt realistisch-mimetische Weltdarstellungen von fiktional-wunderbaren Weltdarstellungen, zu denen auch die SF zählt. Dadurch werde die Frage aufgeworfen, wie sich die fiktionalen Welten im Einzelnen voneinander abgrenzen ließen. Denn sowohl Märchenerzählungen als auch ‚Fantasy‘-Geschichten seien neben der SF in dieser Gruppe subsumiert. Obwohl Spiegel Todorovs gattungstheoretischen Ansatz ablehnt, sieht er in Todorovs Phantastik-Theorie ein nützliches ‚Werkzeug‘ mit dem sich die fiktionalen Welten charakterisieren ließen.

---

<sup>302</sup> Spiegel, S. 27.

<sup>303</sup> Altman, Rick: Film/Genre. London 1999.

<sup>304</sup> Spiegel, S. 29.

Todorov bestimmt das ‚Fantastische‘ als „die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“<sup>305</sup> Die Art, der in ihrem spezifischen „Verhältnis zu den Begriffen des Realen und Imaginären“<sup>306</sup> erfolgten narrativen ‚Lösung‘ dieser Unschlüssigkeit, bildet für Todorov das Entscheidungskriterium zu welcher der von ihm entworfenen fünf Gattungen ein Text zuzuordnen sei. In Todorovs Terminologie gibt es:

1. Das rein Fantastische <sup>307</sup>				
2. Das unvermischt Unheimliche <sup>308</sup>	3. Das Fantastisch-Unheimliche <sup>309</sup>	1.	4. Das Fantastisch-Wunderbare <sup>310</sup>	5. Das Unvermischt Wunderbare <sup>311</sup>

Die Problematik des todorovschen Ansatzes bestehe, so Spiegel, nicht nur darin, dass die Genre-Grenzen starr sind und nicht überschritten oder gemischt werden können. Der Text werde zudem ausschließlich als Ganzes betrachtet, weshalb keine Berücksichtigung einzelner phantastischer Elemente innerhalb der Erzählung möglich sei. Gleichzeitig stehe und falle die Einteilung mit der genaueren Bestimmung des Begriffs ‚Realität‘. Aber „unterschiedliche Kulturen haben unterschiedliche Realitätskonzepte, die sich im Aufbau fiktionaler Welten niederschlagen. (...) In diesem

<sup>305</sup> Todorov, S. 26.

<sup>306</sup> Ders. Ebd.

<sup>307</sup> (1.) Das rein Fantastische: Die Unschlüssigkeit wird bis zum Ende der Geschichte nicht aufgelöst. Es verbleibt Unklarheit über den ‚eentlichen‘ Status der Ereignisse. Beispiel: Tarkovski, Andrei: Stalker. Spielfilm, 163 Min. UDSSR 1979.

<sup>308</sup> (2.) Das unvermischt Unheimliche: Dem impliziten Leser ist von Beginn an klar, dass es für das außergewöhnliche Ereignis eine rationale Erklärung geben muss. Beispiel: das Motiv des Ermordeten im von innen verschlossenen Raum. In: Columbo Goes to the Guillotine (Columbo, 1. Episode der Serie 8). USA 1989.

<sup>309</sup> (3.) Das Fantastisch-Unheimliche: Das zunächst unheimlich erscheinende Ereignis erfährt eine rationale Erklärung. Beispiel: ‚Pakt der Wölfe‘. Erst gegen Ende des Films stellt sich heraus, dass der angebliche ‚Werwolf‘ ein menschlicher Serienmörder ist. Beispiel: Gans, Christophe: Der Pakt der Wölfe. Spielfilm, 152 Min. Frankreich 2001.

<sup>310</sup> (4.) Das Fantastisch-Wunderbare: die Unschlüssigkeit, ob es sich um ein übernatürliches Ereignis handeln könnte, im Verlauf der Handlung durch die Bestätigung dieser Vermutung aufgelöst und die Existenz des Übernatürlichen anerkannt. Beispiel: Shyamalan, M. Night: The Sixth Sense. Spielfilm, 107 Min. USA 1999.

<sup>311</sup> (5.) Das Unvermischt Wunderbare: Die erzählte Welt präsentiert sich als übernatürliche Welt, im Sinne von ‚nicht realitätskompatibel‘ mit der Erfahrungswelt des impliziten Lesers. Beispiel: Jackson, Peter: Der Herr der Ringe. Spielfilm, 178 Min. Neuseeland 2001.

Sinne stellt auch die Phantastik, die sich ja durch Realitätsinkompatibilität auszeichnet, keine überzeitliche, sondern eine historisch wandelbare Kategorie dar.“<sup>312</sup>

Als Konsequenz aus diesen Feststellungen bestimmt Spiegel in Anlehnung an Marianne Wünsch<sup>313</sup> die Phantastik nicht als fest umgrenzte *Gattung*, sondern als einen *narrativen Modus* zur Vermittlung von Fiktionen, der sich durch die *Dominanz* phantastischer Elemente auszeichne. „Der phantastische Modus kann sich mit anderen Modi mischen; die Dominanz des Phantastischen ist variabel und reicht von Filmen mit sporadischen phantastischen Strukturen (...) bis zur reinen Phantastik, wie Todorov sie beschreibt. Wird das phantastische Moment im Laufe des Films auf realitätskompatible Weise aufgelöst, gehört es dem Unheimlichen an, ist seine Begründung übernatürlich, dem Wunderbaren.“<sup>314</sup>

Nach dieser Argumentation, so Spiegel, könne SF als „eine besondere Spielart des Wunderbaren“<sup>315</sup> bezeichnet werden, da in SF-Erzählungen Ereignisse dargestellt würden, die mit dem zeitgenössischen Kontext ihrer Entstehung in einem nicht realitätskompatiblen Verhältnis standen. Im Unterschied zur Phantastik ist der Bruch mit dem Realitätskonzept jedoch nur von einer textexternen Position aus, auf narrativer Ebene, beobachtbar, auf fiktionaler Ebene, innerhalb der Erzählung, finde er nicht statt. Darin ähneln die wunderbaren SF-Welten denen des Märchens oder denen der Fantasy. Während Märchen und Fantasy aber in Welten spielen, die durch „Realitätsinkompatibilitäts-Klassifikatoren“<sup>316</sup> als *Alternativen* zu unserer Welt markiert seien, gebe die SF vor, eine *Prolongierung* der empirisch erfahrbaren Welt zu sein.

---

<sup>312</sup> Spiegel, S. 34.

<sup>313</sup> Vgl. hierzu: Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890– 1930). Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München 1991.

<sup>314</sup> Spiegel, S. 41.

<sup>315</sup> Ders., S. 42.

<sup>316</sup> „Topische nicht-realitätskompatible Figuren können die Gattungszugehörigkeit ebenso anzeigen wie Floskeln im Stile von ‚Es war einmal...‘“ Ders., S. 35.

### 2.4.3.3 Das ‚Novum‘

Der auf narrativer Ebene stattfindende ontologische Bruch findet in der SF durch die Einführung eines übernatürlichen Elements statt. Für dieses Element hat sich der von Darko Suvin geprägte Begriff „Novum“<sup>317</sup> etabliert. Ein Novum kann ein Einzelding sein, wie das der Zeitmaschine bei Wells<sup>318</sup>, aber auch ein Geflecht aus mehreren Nova ist möglich.

Um den Modus der SF zu etablieren, müsse das Novum nach Suvin „postulated on and validated by the post-Cartesian and post-Baconian scientific method“<sup>319</sup> sein und somit strikt vom Bereich des Magischen getrennt. Doch SF-typische Nova, wie das der ‚Reise mit Überlichtgeschwindigkeit‘ oder das ‚Lichtschwert‘, unterscheiden sich bei genauerer Betrachtung in ihrer wissenschaftlichen Plausibilität kaum von Elementen des Märchens, wie dem des fliegenden Teppichs oder dem des Zauberstabes.

Um die Behauptung, dass zwischen der fiktionalen SF-Welt und der empirisch erfahrbaren Welt eine Kontinuität bestehe aufrecht erhalten zu können, müsse sich die literarische SF daher technizistischer Rhetorik bedienen. Der SF-Film verwende zusätzlich eine „szientistischen Ikonographie“<sup>320</sup> um seine ‚Nova‘ als Prolongierung zu plausibilisieren.

### 2.4.3.4 ‚Science Fiction‘ als narrativer Modus

Nach Klärung der Termini und Präzisierung ihrer Funktionsweisen kommt Spiegel zu einer Definition, die SF nicht unbedingt als Genre oder Gattung, sondern primär als *narrativen Modus* bestimmt:

„Der Modus der SF wird durch ein wunderbares Element, das Novum, bestimmt. Sie unterscheidet sich von anderen wunderbaren Erscheinungen wie Fantasy oder Märchen dadurch, dass sie ihre Wunder pseudowissenschaftlich legitimiert, dass sie ihre Nova naturalisiert, so dass sie den Anschein wissenschaftlich-technischer Machbarkeit aufweisen. Science Fiction ist folglich jener Teil des Wunderbaren, der sich in seiner Bild- und Wortsprache an aktuellen Vorstellungen von Wissenschaft und Technik orientiert, um die bestehenden technologischen Verhältnisse in einen weiter

---

<sup>317</sup> Suvin, Darko: *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*. New Haven Conn. 1979. S. 64.

<sup>318</sup> Wells, Herbert George: *The Time Machine*. New York 2001. (Erstmals 1895).

<sup>319</sup> Suvin, S. 64f.

<sup>320</sup> Spiegel, S. 48.

fortgeschrittenen Zustand zu projizieren. Das ‚technizistisch Wunderbare‘ der Science Fiction hat eine dem Realitätseffekt analoge Wirkung zum Ziel, nämlich eine Aura der Wissenschaftlichkeit zu erzeugen.“<sup>321</sup>

Durch diese Definition der SF als Modus, wird der Wert einer Genre-Konzeption nicht per se in Abrede gestellt: „Bei Fragen der Motivik etwa ist es durchaus sinnvoll, von Genres zu sprechen, die im SF-Modus angesiedelt sind. Der Genre-Begriff bietet sich immer dann an, wenn ein historisch-pragmatischer Zusammenhang gegeben ist.“<sup>322</sup> Für das Medium Film, über das retrospektiv gesagt werden kann, dass es schon in seinen frühen Anfängen Affinität zum Erzählmodus SF zeigte<sup>323</sup>, ließe sich eine solche prozesshafte generische Verdichtung nicht vor den 1950er Jahren konstatieren.<sup>324</sup>

Die getroffene Unterscheidung zwischen *Modus* und *Genre* erlaubt jedoch, dass auch Filme, die vor 1950 und außerhalb des US-amerikanischen Studiosystems entstanden sind, in den Korpus der in dieser Arbeit untersuchten Filme mit einzubeziehen.

---

<sup>321</sup> Ders., S. 51.

<sup>322</sup> Ders., ebd.

<sup>323</sup> So lässt Phil Hardy seine Enzyklopädie im Jahr 1895 mit „LA CHARCUTERIE MÉCANIQUE“ von Louis Lumière beginnen. In diesem Einminüter wird ein Apparat gezeigt, in dessen eines Ende ein lebendiges Schwein geschoben wird und das nach einem kurzen Moment mundfertig zerlegt in Schinken, Wurst und andere Produkte am anderen Ende wieder zum Vorschein kommt. Hardy merkt dazu an: „This film is a rare instance of his fictional work, and even rarer as a Science Fictional work.“ Hardy, S. 19.

<sup>324</sup> Vgl. auch: ders., S. xi.

## 2.5 Kino

### 2.5.1 Kino und Zuschauer



Abb. 7: Grenzüberschreitung als Kinoerlebnis. Aus Zuschauerinnen werden Teilnehmerinnen. Plakat zu L'Arivée d'un train en gare de la Ciotat.<sup>325</sup>

Die erste öffentliche Vorführung eines Films durch die Gebrüder Lumière fand 1895 in Paris statt.<sup>326</sup> Von dem Plakat, das für die Vorführung von ‚L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT' warb, ist eine Abbildung erhalten, an der sich die Frage nach der Position des Zuschauers im Kinoerleben ablesen lässt.

In der von Abel Truchet entworfenen Szene wird der Blick des Plakatbetrachters auf zwei weibliche Zuschauerinnen gelenkt. Die vom Künstler hierfür gewählte Perspektive zeigt diese so, dass sich der als zukünftiger Besucher umworbene Plakatbetrachter in deren Situation, im Kinoraum anwesend zu

sein, hinein versetzen kann. Den Zuschauerinnen und damit dem Plakatbetrachter bietet sich der Blick auf eine Abbildung, die die Ankunft eines Zuges wiedergibt.

Was die Sehgewohnheit des Plakatbetrachters sowie der gemalten Zuschauerinnen irritieren muss, ist die auf der Ebene des Zuschauerraums dargestellte Durchbrechung der Bildrahmung. Das Schienenbett am linken Rand durchstößt seine Begrenzung und der Inhalt des Zugbildes ergießt sich in den verdunkelten Zuschauerraum. Der Zug scheint zu Leben erwacht und bewegt sich eigenmächtig aus dem ihm zugewiesenen Raum, die Grenze zwischen Bildraum und Betrachtterraum negierend. Mit dieser Darstellung findet Truchet einen bildlichen Ausdruck für die optisch vermittelte Erfahrung, die die Kinematographenvorführung für den Adressaten bereithalten soll. Im

<sup>325</sup> Truchet, Abel: Plakat zu ‚L'Arivée d'un train en gare de la Ciotat'. Lithographie, Frankreich o. J. Coll. Musée de la Publicité, Paris.

<sup>326</sup> Da das Kino verschiedene Vorläufer hat, ist die Frage, wann und wo es begann, bzw. wem der Ruhm der ersten Filmvorführung gebührt, auch eine Definitionsfrage: "Feiern wir als ‚Geburtsstunde' des Films die Vorführung bewegter Bilder für zahlende Zuschauer, dann gehört Edisons Kinetoskop der Ruhm; geht es um bewegte projizierte Bilder vor einem kollektiven Publikum, dann sind es die Gebrüder Lumière. Geht es schließlich um projizierte bewegte Bilder vor zahlendem Publikum, gebührt den Gebrüdern Skladanowsky die Erfinderehre." Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002, S. 48.

metaphorischen ‚den Rahmen sprengenden‘ Durchbrechen und dem Eindringen des Erzählstrangs in den Betrachtterraum liegt, so suggeriert es das Plakat, die Sensation, die das Kino für den Zuschauer bereithält. Es ist die Befriedigung einer Neugier, die sich ihrer festen Position im Kinosessel sicher ist, und sich daher immer wieder *darüber* täuschen lassen will.

## 2.5.2 Schiffbruch mit Kinobesucher

In dem Bild, das die lukrezische Metapher intendiert, schaut eine Figur, die sich auf sicherem Terrain befindet, einer anderen Figur, die mit dem aufgewühlten Meer kämpft, zu. Ursprünglich diente Lukrez die ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘-Metapher dazu, die abstrakte Idee epikureische Weltdistanz zu konkretisieren. Wie Blumenberg aufzeigen konnte, wurde diese ursprüngliche Konstellation im historischen Verlauf zur Illustration unterschiedlicher Diskurse verwendet. Gemeinsam hatten alle kommunikativen Vorgänge die kognitive Leistung des Rezipienten, die vom Autor textuell kommunizierte Metaphernszenerie in ein imaginiertes Bild umzusetzen.

In jedem gedanklichen Nachvollzug des lukrezischen Motivs entsteht körperimmanent die bildliche Vorstellung der Strandszene. Der Metapher-Rezipient begibt sich dabei in die Rolle des distanzierten Betrachters des *Bildgehaltes*, nicht aber in die Rolle der *Konstituenten* ‚Zuschauer‘ oder ‚Schiffbrüchiger‘. In seiner Vorstellung betrachtet er Zuschauer und Schiffbrüchigen ‚von außen‘. Anhand dieser Vorstellung ist es ihm möglich, über die Beziehungen zwischen Zuschauer und Schiffbrüchigem als Metapher für Weltdistanz und Weltverstrickung zu philosophieren.



Die Realisierung des *imaginierten* Bildgehalts als *faktisches* Bild, Gemälde oder Foto, erscheint zunächst als externalisierte Umsetzung dieser Strukturen problemlos möglich. Eine solche bildliche Inszenierung hängt im Fall des Gemäldes<sup>327</sup> vom pinselführenden Künstler ab, im Fall der fotografischen Abbildung von der Motivwahl des Fotografen und ebenso verhält es sich mit ‚filmstills‘, einzelnen Szenenbildern die filmischen Aufnahmen entnommen wurden. Der extradiegetisch positionierte Betrachter kann sich diese Bilder distanziert und seines sicheren Standpunktes bewusst *als Bilder* anschauen.



Abb. 8: Die hydronautische Konstellation: Schiffbruch mit Zuschauer als Gemälde.<sup>327</sup>

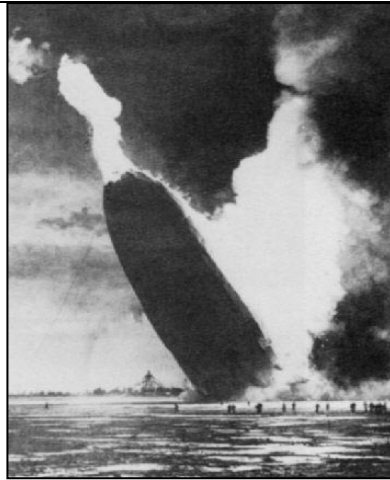


Abb. 9: Die aeronautische Konstellation: Luftschiffbruch mit Zuschauer als Fotografie.<sup>328</sup>



Abb. 10: Die astronautische Konstellation: Raumschiffbruch mit Zuschauer als Videostill.<sup>329</sup>

<sup>327</sup> Vernet, Jean: Sturm mit Wrack. Frankreich 1754.

<sup>328</sup> Murray Becker, The Hindenburg Disaster. Lakehurst 1937.

<sup>329</sup> Space Shuttle Challenger wenige Sekunden vor der Explosion. Videostill. Cape Kennedy 1986. Entnommen aus: Teacher in space backup watches space shuttle Challenger. Online verfügbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=Git1nrTA5w>, zuletzt geprüft am 6.3.2008.

<sup>330</sup> Vgl. dazu das Kapitel Schiffbruch in: Goedde, Lawrence O.: Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation. London 1989, S. 171-180.

Wichtig ist dabei, dass eine Zuschauerfigur *im* Bild enthalten ist (Vgl. Abb. 8-10). Verweigert das Bild diese Figur, übernimmt, im Fall der fotografischen Abbildung, die Kamera als ‚mechanisches Auge‘ die Rolle des Zuschauers.<sup>332</sup> Der Betrachter des Bildes sieht sich dann durch den ‚Kamerablick‘, den er als eigenen übernimmt, in die



Abb. 11: Raumschiffbruch *ohne* diegetische Zuschauerfigur: Der Betrachter übernimmt eine Doppelrolle.<sup>331</sup>

Position des intradiegetischen Zuschauers versetzt. (Vgl. Abb.11) Er beobachtet in der Perspektivenübernahme den Schiffbruch ‚selbst‘, befindet sich aber auch noch in dieser Vorstellung auf festem Boden.

Soweit lässt sich die Motivik der lukrezischen Metapher auf bildliche Darstellungen adaptieren, ohne mit der Intention des epikureisch ruhenden Zuschauers/Betrachters zu brechen. Dies ist auch für den Film als Medium bewegter Bilder möglich,

jedoch nur begrenzt.

Wird im Film ein Schiffbruch gezeigt, kann der Filmbetrachter eine imaginäre Position als innerfilmischer Zuschauer einnehmen. Für die Filmtheorie konnten Christian Metz<sup>333</sup> und Jean Baudry<sup>334</sup> aufzeigen, wie sich der fiktive filmische Raum und der reale Betrachtterraum überlagern und wie das Publikum als wahrnehmende Instanz in die gefilmte Handlung integriert wird. Die Situation ähnelt in diesem Fall derjenigen, die Galiani in seiner Auslegung der Lukrez-Metapher als ‚Schauspiel‘ bezeichnete. Sobald aber das handlungsinterne, dem intradiegetischen Zuschauer zugeordnete Raum-Zeit-Gefüge nicht mehr mit demjenigen des extradiegetischen Betrachters koinzidieren kann, gerät der Betrachter in seiner Simultanrolle ‚Betrachter/Zuschauer‘ *als Zuschauer* in Bewegung. Diese Unruhe wird durch die Bildregie bewirkt, deren Bewegungen vom Zuschauer in der Filmrezeption nachvollzogen werden müssen. Der

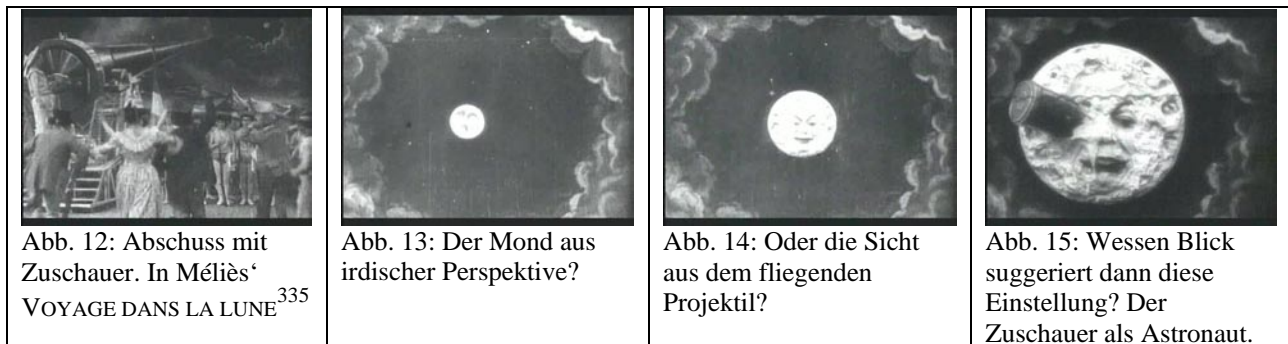
<sup>331</sup> Explosion des Space Shuttles Challenger. Videostill. Cape Kennedy 1986. Entnommen aus ‚Teacher in space backup...‘. Vg. Fußnote 315.

<sup>332</sup> Da sich fotografische Medien gegenüber Gemälden durch eine höhere Unmittelbarkeit der Darstellung vom Gemälde auszeichnen, tritt in diesen Medien besonders deutlich hervor, welche Doppelfunktion die selbst unsichtbar bleibende Kamera erfüllt.

<sup>333</sup> Christian Metz: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster 2000 (Erstmals: Paris 1977). Sowie: Kappelhoff, Hermann: Kino und Psychoanalyse. In: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. 2. Aufl. Mainz 2003, S. 130-167.

<sup>334</sup> Baudry, Jean Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Psyche 48/1994, S. 1047-1074.

Betrachter/Zuschauer kann nicht mehr die erhabene Position eines vom Geschehen Unberührten einnehmen. (Vgl. Abb.12-15).



Die ‚Grammatik‘ der konventionalisierten Filmsprache setzt sich zusammen aus Schnitten, Rückblenden, Kamerafahrten, Schüssen und Gegenschüssen. Die Kamera des Spielfilms verharrt nicht in der Position des Zuschauers, der sich an Land befindet. Im Gegenteil: Sowohl räumlich als auch zeitlich folgt sie *bevorzugt* dem dramatischen Geschehen und überspringt längere Handlungsstrecken – „film is a spectator sport.“<sup>336</sup> Die Bildregie reißt den audiovisuell angebundenen Betrachter/Zuschauer mit sich hinaus aufs Meer<sup>337</sup>, hinaus ins All und präsentiert ihm die Katastrophe, den Schiffbruch, aus nächster Nähe und als quasi-eigene Erfahrung.

Eine häufig<sup>338</sup> zitierte Anekdote aus den Anfangstagen des Films berichtet davon, wie das Publikum bei der Projektion des mit dem Truchet-Plakat beworbenen Streifens L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT<sup>339</sup>, in dem die auf dem Plakat dargestellte Ankunft eines einfahrenden Zuges gezeigt wird, vor Schreck aufgesprungen sein soll, aus Angst, vom gefilmten Zug überrollt zu werden, da es zwischen Realität und filmischer Darstellung (noch) nicht zu unterscheiden vermochte.<sup>340</sup> Die im Kinoapparat

<sup>335</sup> Méliès, George: VOYAGE DANS LA LUNE. Film, 30 tableaux, 13 min. (260m). Vgl.: Viot, Pierre (Hg.): Essai de Reconstitution du Catalogue Français de la Star-Film suivi d'une Analyse Catalographique des Films de Georges Recenés en France. Paris 1981, S. 107-111.

<sup>336</sup> Ezra, Elizabeth: Georges Méliès. The birth of the auteur. Manchester 2000, S. 118.

<sup>337</sup> Vgl. dazu: Cameron, James: TITANIC. Spielfilm, 189 Min. USA 1997.

<sup>338</sup> Zur Tradierung dieser Anekdote: Loiperdinger, Martin: Lumière's Arrival of the Train. Cinema's Founding Myth. In: The Moving Image 4.1 (2004) 89-118.

<sup>339</sup> Lumière, Louis; Lumière, Auguste: L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT. Film, 50 sek. F 1895. Online verfügbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=1dgLEDdFddk>, zuletzt aktualisiert am 26.03.08.

<sup>340</sup> Vgl. dazu Schillers ‚Der Geisterseher‘ als frühe literarische Bearbeitung des ‚Wirklichkeitseffekts‘, der durch die laterna magica, einem Vorläufer des Kinoapparates, erzeugt werden kann. Schiller lässt den Prinzen, der sich von der „Seltsamkeit der Mittel“ hatte täuschen lassen, sagen: „Ich leugne nicht, dass ich mich einen Augenblick habe hinreißen lassen, dieses Blendwerk für etwas mehr zu halten.“ Schiller, Friedrich: Der Geisterseher. Aus den Memoires des Grafen von O\*. Stuttgart 1996, S. 68.

zur Verwendung kommende perspektivische Darstellung bewirkt auf Seiten des Betrachters die Illusion, er befände sich im Mittelpunkt der im Film dargestellten Handlung.

Freiwillig lässt sich der Kinobesucher in andere Welten entführen und seine Augen vom Blick der Kamera substituieren. Erst nach dem Ende des Films lösen sich die Instanzen der Simultanrolle Zuschauer/Betrachter wieder voneinander, der ‚durchbrochene Bildrahmen‘ schließt sich und bildet die Grenze zwischen realer Welt und fiktionaler Filmwelt. Der Betrachter gibt die Doppelrolle auf und kehrt in die Position des Betrachters *eigens* imaginierten Bilder zurück. Er kann sich der gesehenen Bilder erinnern und sich in zeitlicher und räumlicher Distanz zum ‚Erlebnis‘ dem Nachdenken über die Beziehungen zwischen Naturgewalt, Schiffbruch und Zuschauer widmen. Er



Abb. 17: Die reflektierende Konstellation: Hopper, Edward: New York Movie. New York 1939.

sieht sich im zeitlichen Rückblick in seiner früheren Rolle des Filmzuschauers als Figur, die sich ihres sicheren Standpunktes bewusst, einem Unglück zuschaut. Erst in diesem reflektierenden Nachdenken entsteht das Bild ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘ wieder neu: körperimmanent und imaginiert. Sich selbst als den Zuschauer eines Unglücks anderer zu sehen, kommt der von Lukrez intendierten Szenerie sehr nahe.

### 2.5.3 ‚Film‘ zwischen Fiktion und Wissenschaft

Die Entstehung der Kinematographie als Medium ‚bewegter Bilder‘ fällt in den technikgeschichtlichen Kontext eines Modernisierungsschubs, der sich durch radikale Veränderungen im Bereich des Verkehrs und der Kommunikation auszeichnet und eng mit Einführung der Eisenbahn ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verbunden ist. Götz Großklaus bescheinigt den Neuerungen Eisenbahn, Telegraf und Kamera eine inhärente Beschleunigungstendenz. Diese finde in der vom Filmprojektor erzeugten filmischen Illusion medialen Ausdruck, die ‚kinematographische Sehweise‘ sei von der neuen Erfahrung der Geschwindigkeit im Zugreisen bereits vorgeprägt.<sup>341</sup> Das visuelle Erlebnis sowohl des Zugreisenden als auch das des Kinobesuchers beruht auf der

<sup>341</sup> Vgl. Großklaus, S. 120.

zögerlichen Verarbeitung optischer Informationen im Gehirn. Da ab einer bestimmten Geschwindigkeit keine einzelnen Bilder mehr wahrgenommen werden können, verwischen im Erlebnis der Zugfahrt die Umrisse durchfahrenen Nahraumes zu einem zusammenhängenden ‚Film‘. Auf die gleiche Weise entsteht im Kinoerlebnis die Illusion einer ununterbrochenen Handlung.

Den zu dieser Täuschung umgekehrten Effekt liefert die Chronofotografie. Mit ihr werden Abläufe im chemisch-mechanischen Prozess der Serienfotografie fragmentiert, um Bewegungen, die bisher nicht in Einzelschritten beobachtbar waren, ‚in Ruhe‘ analysieren zu können. „It had been developed partly as a new scientific tool: both Eadweard Muybridge and Etienne Marey, for example, had devised ways of taking rapid series of photographs in order to analyze animal locomotion.“<sup>342</sup>

Diese zwei Ursprünge des Kinos, die sich neben einer Vielzahl weiterer historischer Vorläufer finden lassen, offenbaren, dass das dem Filmerleben zu Grunde liegende stroboskopische Prinzip sowohl zur Schaffung eines szientistisch-objektiven Instrumentes als auch zur Herstellung eines Apparates, der fiktionalen Welten ‚wirklich‘<sup>343</sup> erscheinen, verwendet werden kann.

## 2.5.4 Lumière und Méliès

In seiner Anfangszeit war das Kino ein ‚Kino der Attraktionen‘.<sup>344</sup> Nur vereinfachend lässt sich die Dualität filmischer Einsatzmöglichkeiten zwischen ‚science‘ und ‚fiction‘ auf die Ebene ästhetischer Prinzipien übertragen; die Unterscheidung verbindet sich dann mit den Namen Lumière und Méliès. Der Ansatz der Gebrüder Lumière ist eher dem Dokumentarischen zuzuordnen: Ihre Filme ermöglichten eine „harmlose Selbstbespiegelung“<sup>345</sup> bürgerlicher Lebensweise, die mit der Kamera abgefilmt wurde; die 40-50 sekündigen Plansequenzen zeigten vorrangig *reales* Alltagsgeschehen<sup>346</sup>. Der Großteil der Filme von George Méliès hingegen steckt voller *inszenierter* Handlungen. Méliès, ein Bühnenzauberer aus Paris, entdeckte die gestalterischen Möglichkeiten des

<sup>342</sup> Johnson, William: Focus on the science fiction film. 1972 Englewood Cliffs, S. 2.

<sup>343</sup> Vgl. dazu: Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt/M. 1994, S. 164–172.

<sup>344</sup> Vgl. dazu: Gunning, Tom: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: Meteor, H. 4/1996, S. 25–34.

<sup>345</sup> Sidler, Viktor: Filmgeschichte. Von den Anfängen des Films bis zum Tonfilm. Zürich 1982, S. 24.

<sup>346</sup> In LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON verlassen Arbeiter eine Fabrik, in LE REPAS (DE BÉBÉ) wird ein Baby gefüttert und in LA MER (BAIGNADE EN MER) wird eine Badeszene gezeigt. Online verfügbar unter <http://www.institut-Lumière.org/francais/films/1seance/accueil.html>, zuletzt geprüft am 17.03.08.

Films als Erweiterung des Illusionstheaters. Um Handlungen, die in der Realität unmöglich sind, im Medium Film dennoch als Abbildungen eines Prozesses, der wirklich stattgefunden haben soll, erscheinen zu lassen, bediente er sich einer Vielzahl manipulierender Kunstgriffe.<sup>347</sup> In seinen Filmen ‚zauberte‘ er nicht nur mit den Tricks, die ihm aus der Tradition des Varietés bereits bekannt waren, er erfand auch völlig neue und nur im filmischen Medium zu realisierende Verfahren: ‚Stop-Trick‘, Bildüberblendung und der Einsatz von Miniaturmodellen erzeugen Effekte, die genuin „cinematic“<sup>348</sup> sind.

Wie die Gebrüder Lumière griff auch Méliès die Faszination seiner Epoche für das Reisen und für die technischen Errungenschaften im Verkehrswesen auf. In *LE VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE*<sup>349</sup> integriert er ebenfalls einen Zug in eine filmische Handlung. Während die Gebrüder Lumière in *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN* festhielten, wie eine Lok im Bahnhof zum Stehen kommt, zeigt Méliès einen Zug, der das alpine Jungfrauenjoch mit so hoher Geschwindigkeit hinaufrast, dass ihm der Berghang zur Startrampe gerät. Die Lok schießt mitsamt der angehängten Wagons über den Gipfel, hinaus ins All und das Unmögliche scheint möglich zu werden: der Zug wird zum ‚Raumschiff‘.<sup>350</sup>

Beim Betrachten dieser Filmsequenz wirken Lok und Anhänger trotz der phantastischen Handlung nur wenig unwirklicher als der Zug, der in *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN* gezeigt wird. Ermöglicht wird diese Täuschung durch die Funktionsweise des kinematographischen Apparats und der Tricks, mit denen Méliès ebendiese für seine Zwecke manipulierte, um den Zuschauer über die Künstlichkeit der Inszenierung hinweg zu täuschen. „The basic types of special effects for science fiction and fantasy, even a somewhat coherent if stylized alternate world, and a basic science fiction plot, are all present.“<sup>351</sup> Neben den Pionierleistungen auf dem Feld der Tricktechnik soll

---

<sup>347</sup> Méliès über seinen Beruf: „(...) man muss das Unmögliche unter allen Umständen möglich machen, denn man photographiert und zeigt es ja!!!“ Méliès, Georges (1907): Die Filmaufnahme. In: Kessler, Frank (Hg.): Georges Méliès - Magier der Filmkunst. Basel 1993, S. 18.

<sup>348</sup> La Valley, Albert J.: Traditions of Trickery. In: Slusser, George Edgar; Rabkin, Eric S. (Hg.): *Shadows of the magic lamp. Fantasy and science fiction in film*. Carbondale 1985, S. 147.

<sup>349</sup> Méliès, George: *LE VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE*. Film, 19 Min (374m), 40 Tableaus. F 1904. Vgl. Viot, S. 201-207.

<sup>350</sup> Kracauer stellt die zwei Zugbilder der Lumières und von Méliès in seinem Buch nebeneinander, um die Dichotomie der Prinzipien zu veranschaulichen. Vgl.: Kracauer, Siegfried: *Theory of film. The redemption of physical reality*. Princeton 1960, Abb. 6 und 7.

<sup>351</sup> La Valley S. 146.

Méliès auch der Erste gewesen sein, der gefilmte Einzelszenen zu dramaturgischen Handlungsgefügen verband.<sup>352</sup>

### 2.5.5 Metaphorik im Film

Méliès' bekanntester Film, *LE VOYAGE DANS LA LUNE*<sup>353</sup>, zeigt eine Gruppe von Wissenschaftlern, die zum Mond aufbricht. Ein raumschiffähnliches Kanonenprojektile dient den Forschern als Reisemittel, mit dem sie ihr Ziel erreichen. Das ‚Raumschiff‘ landet im Auge des ‚Mondgesichts‘<sup>354</sup> und bleibt dort stecken. „This is the film's most famous image, suggesting a literal shift in perspective that locates a gazing subject outside of Earth (...) This Copernican revolution in visual perception is aided by the logic of the film's narrative, which, as the explorers are shown on the moon for most of the rest of the film, has situated them within its eye, where the rocket has landed. Therefore, when they see the earth, they see it quite literally from the moon's point of view.“<sup>355</sup> Zur kosmologischen und philosophischen gesellt sich die durch die Kinematographie ermöglichte visuelle ‚kopernikanische Wende‘; im Medium Film *sieht* der potentielle Rezipient - und kann er *sich* sehen.

Der Inszenierungscharakter des Dargestellten erlaubt, das Filmbild als Zeichen zu lesen, das nicht nur auf seinen natürlichen Referenten verweist, sondern zusätzlich auf eine künstlerische Aussage referiert. Diese ‚zweite Ikonizität‘<sup>356</sup> ist dem Filmbild durch seine technische Machart, die nur vorgibt ‚Wirklichkeit‘ abzubilden, von vornherein gegeben. Trevor Whittock, der eine Monographie zur Metapher im Film vorgelegt hat<sup>357</sup>, geht ähnlich wie Lakoff/Johnson, denen er weitgehend zustimmt, davon aus, dass metaphorische Prozesse nicht primär textbasiert seien. Als Kernpunkt seiner Theorie der *bildlichen* Metapher bestimmt er die “notion of *seeing as* – that is, the reconsideration

---

<sup>352</sup> Méliès betätigte sich auf dem Feld der politischen Satire, er verfilmte Liebesgeschichten und adaptierte Dramen der Weltliteratur, so unter anderem mehrfach den Faust-Stoff. Von den Filmen, die Méliès zwischen 1896 und 1912 drehte, sind 728 bekannt und katalogisiert. Vgl. hierzu den Gesamtkatalog in: Viot, 1988..

<sup>353</sup> Méliès, George: *VOYAGE DANS LA LUNE*. Film, 30 tableaux, 13 min. (260m).

<sup>354</sup> Vgl. Abb. 15.

<sup>355</sup> Ezar, S.124.

<sup>356</sup> Sonesson, Göran: Über Metaphern in Bildern. In: Zeitschrift für Semiotik, H. 1-2, 2003, S. 27. Charles Forceville geht zudem davon aus, dass nach Einführung des Tonfilms metaphorisches Verstehen auch durch Figurenrede, Musik oder Geräusch-Effekte aufgerufen werden könne; in solchen Fällen sei von ‚multimodalen‘ Metaphern zu sprechen. Vgl.: Forceville, Charles F.: Bildliche und multimodale Metaphern in Werbespots. In: Zeitschrift für Semiotik, H. 1-2, 2003, S. 39–60.

<sup>357</sup> Whittock, Trevor: *Metaphor and film*. Cambridge 1990.



of one thing in terms of some other taken from a different domain.”<sup>358</sup> Er fasst metaphorische Vorgänge als kognitive Leistungen auf, in denen Informationen mit metaphorischen Konzepten abgeglichen würden. “A person attempting to interpret the metaphor seeks this concept, and posits schemata that satisfy the conditions set up by seeing the tenor in terms of the vehicle.”<sup>359</sup> Auch Whittock betont, dass es für das Zustande-Kommen filmischer Metaphorik eines Filmbilds bedürfe, das durch seine Inszeniertheit eine zweifache Qualität erhalte, eine denotative und eine konnotative.<sup>360</sup>

## 2.6 Metaphorologische Überlegungen zu ‚Le Voyage à travers L`impossible‘

### 2.6.1 Startpunkt: eine modernisierte Welt

Zwei Jahre nach dem Erfolg von *LE VOYAGE DANS LA LUNE* greift Méliès das Erzählmuster der phantastischen Reise erneut auf und dreht *LE VOYAGE À TRAVERS L`IMPOSSIBLE*. Dieser Film, der im Erzählmodus der Science-Fiction gehalten ist, übertrifft seinen Vorgänger nicht nur in der ‚epischen‘ Länge<sup>361</sup> von 20 Minuten, auch in der Zahl der gezeigten Zusammenstöße, Kollisionen und Brüche findet eine Steigerung statt, „the film is packed with more incident.“<sup>362</sup>

Ähnlich wie in *LE VOYAGE DANS LA LUNE* zeigt das Tableau der Eingangsszene<sup>363</sup> eine wissenschaftliche Gesellschaft, die den Entschluss fasst, zu einer Expedition aufzubrechen. Es sind die Mitglieder der ‚Gesellschaft für inkohärente Geographie‘, die die Erde umrunden wollen. Dies soll ihnen mit Hilfe einer Kombination modernster Fortbewegungsmaschinen, deren Planung der Ingenieur Mabuloff übernommen hat, gelingen. Im nächsten Tableau<sup>364</sup> wird das Vehikel (welches das ‚novum‘ des Films darstellt) gebaut. Im Unterschied zu *LE VOYAGE DANS LA LUNE* arbeiten handwerkliches Geschick und wissenschaftlicher Forscherdrang nicht mehr gleichberechtigt daran, in die Fremde außerhalb der eigenen Welt vorzustoßen. Die theoretische Seite bürgerlicher

---

<sup>358</sup> Ders., S. 126.

<sup>359</sup> Ders., ebd.

<sup>360</sup> „The dual nature of the film image offers scope for metaphorical manipulation. (...) Anything that establishes double designation within the film image lends itself to cinematic metaphor. Mise-en-scène can be as much a source of metaphors within the image as movie photography.” Ders., S. 30f.

<sup>361</sup> Vgl. Hardy, S. 25.

<sup>362</sup> Bessy, Maurice: From „Méliès“. In: Johnson, S. 29.

<sup>363</sup> 0:00-1:13 im Folgenden als ‚Voyage à travers‘ zitiert

<sup>364</sup> Ebd., 1:14-3:32



Wissenschaft hat sich der ausführenden Kraft der Arbeiterschaft bemächtigt. Das Reisevehikel wird nicht mehr in interessierter Anwesenheit der Reisenden von Zimmermännern gebaut; Mabuloff lässt seine Ideen in einer mechanisierten Maschinenhalle von Industriearbeitern umsetzen, während er in theoretische Berechnungen vertieft ist. Eine Dienerin, die ihm Essen bringen möchte, tritt er, verärgert darüber, aus der Konzentration gerissen worden zu sein. Das Fremde, das sich im früheren Mondreise-Film noch außerhalb des Irdischen befand, hat sich als konfliktträchtige Entfremdung zwischen Theorie und Praxis, die sich auch als Klassenkonflikt zeigt, in die eigene Welt verlagert. Herrschte in *LE VOYAGE DANS LA LUNE* noch eine harmonische Grundstimmung vor, so präsentiert Méliès in *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* eine Welt der Gegensätze.

In *LE VOYAGE DANS LA LUNE* hatte das Proletariat, das dort durch eine mit Schloten übersäte Industrielandschaft repräsentiert war, die Mondexpedition noch mit einer ausgestoßenen Rauchwolke ‚gegrüßt‘. In *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* wiederholt sich Ähnliches, jedoch gewalttätiger:<sup>365</sup> Während Mabuloff den Mitgliedern der Forschungsgesellschaft die Fabrik zeigt, beugt sich eine Dame neugierig über einen Kessel mit erhitztem Öl. Eine Stichflamme schießt daraus hervor, Rauch steigt auf, erschrocken fällt die Frau in Ohnmacht. Ein Arbeiter bringt sie mit etwas Wasser aus einem herumstehenden Eimer wieder zu Bewusstsein. Statt dankbar zu sein, nimmt die erwachte Frau den Eimer und schüttet dem Arbeiter einen Schwall Wasser ins Gesicht. „The hostile encounter between the heavy-set woman and the worker (...) as well as prefusing the alternation between hot and cold that runs throughout the film (...) illustrates the tensions between the two social groups.“<sup>366</sup>

## 2.6.2 Transit I: Die Metaphorik der Brücke

Am Bahnhof treffen sich die Expeditionsteilnehmer, gekleidet in Gehrock und Pelz und ‚ausgerüstet‘ mit Koffern zur Abfahrt.<sup>367</sup> Es scheint nicht die Aussicht auf handfeste Feldforschung zu sein, mit der die Männer und Frauen in den Zug steigen, sondern eine Abenteuerlust, die bis zum Tourismus abgeschwächt ist. „Die Reise in eine mit der Eisenbahn erreichbare Gegend erscheint als nichts anderes denn der Besuch eines Theaters oder einer Bibliothek (...). Die Landschaft, die man mit dem Billet erwirbt,

---

<sup>365</sup> Ebd., 3:33-4:44

<sup>366</sup> Ezar, S. 119.

<sup>367</sup> ‚Voyage à travers‘, 4:45-6:06

wird zur Vorstellung.“<sup>368</sup> Drei Figuren, die zu spät am Bahnhof eintreffen, können nur noch die Abfahrt des Zuges verfolgen.<sup>369</sup>

Dem Filmpublikum bietet sich das Reiseschauspiel aus der Perspektive eines Theaterbesuchers. Méliès positionierte die Kamera für seine Filmaufnahmen an der Stelle im Raum, die dem besten Sitzplatz im Theater-Parkett entsprach, „der Apparat ist der einzige Zuschauer.“<sup>370</sup> Da die Kamera nicht bewegt wird und weder Ortswechsel noch Schwenks oder Kamerafahrten stattfinden, bleibt der gezeigte Ausschnitt immer der der Guckkastenbühne. Trotzdem wird das gefilmte Schauspiel zum Schauspiel-Film, denn Méliès arbeitet mit Tricks, die nur im Filmmedium möglich sind: Die Zeit, die das Theater für den Umbau zwischen den Szenen benötigt hatte, entfällt für den Filmzuschauer, da die Kamera währenddessen nicht aufzeichnet. Die Unterbrechung und spätere Fortführung der Aufnahmen täuscht bei der Projektion eine Kontinuität vor, die innerhalb eines gewöhnlichen Raum-Zeit Kontinuums unmöglich wäre. Das Kino selbst wird zur ‚Zeitmaschine‘, indem es die im späteren Filmprodukt dargestellte Zeit von der realen Chronologie seines Produktionsprozesses abkoppelt. In der Irritation des als fest geglaubten Raum-Zeit-Verhältnisses, ähnelt die Filmvorführung der Erfahrung des Zugreisenden. „Sowohl durch die jeweils neue Generation von Bewegungsmaschinen - von der Eisenbahn bis zur Rakete - als auch durch die jeweils neue Mediengeneration - von der Fotografie bis zum Computer- werden die jeweils gültigen Parameter von Raum und Zeit, von raumzeitlicher Nähe und Ferne revolutioniert und neue Zusammenhänge in Raum und Zeit gestiftet.“<sup>371</sup>

Eine der Folgen vehikularer Beschleunigungstendenzen im 19. Jahrhundert wurde als die ‚Schrumpfung des Raums‘ bezeichnet. In kürzerer Zeit konnte nun mehr Strecke zurückgelegt werden. Entsprechend befindet sich der Zug, den die Filmreisenden bestiegen haben, schon im nächsten Tableau in einer Gebirgslandschaft, wo er über eine Brücke fährt.<sup>372</sup> Die zur Infrastruktur des Eisenbahnnetzes gehörende Brücke ist, ähnlich wie die Eisenbahn selbst, Stahlkonstrukt und Produkt der technischen Moderne. Sowohl Vehikel als auch Trasse dienen dazu, Raum zu überwinden.

---

<sup>368</sup> Schivelbusch, S. 40.

<sup>369</sup> Zur Synchronisation unterschiedlicher Uhrzeiten im wachsenden Streckennetz der Eisenbahn vgl. Blaise, Clark: *Time Lord. Sir Sandford Fleming and the Creation of Standard Time*. New York 2001.

<sup>370</sup> Méliès in Kessler, S. 22.

<sup>371</sup> Großklaus, S. 12.

<sup>372</sup> ‚Voyage à travers‘, 6:07-6:55

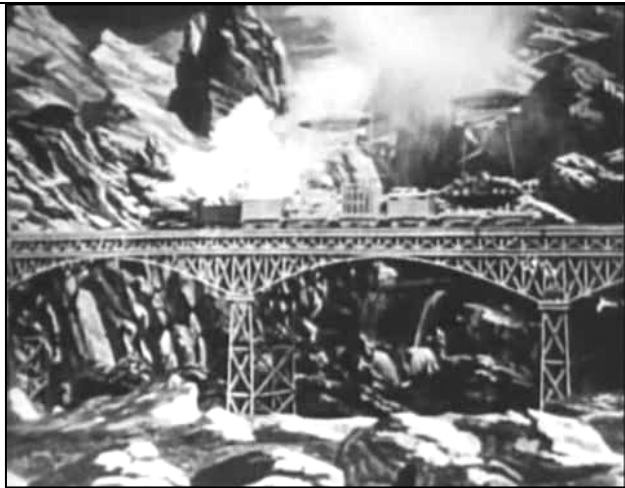


Abb. 18: Die modernen Transportmaschinen überwinden Zeit und Raum.

Die zu sehende Brücke weist eine Stahlfachwerk-Architektur auf, die an die Konstruktionen Eiffels erinnert. Stahl erlangte für den Brückenbau Bedeutung, da mit diesem Werkstoff größere und höhere Querungen gebaut und so zwei sich gegenüberliegende Orte effektiver miteinander verbunden werden konnten. Ein Zug, der sich auf einer

Brücke befindet, hat den festen Grund bereits ansatzweise verlassen und die Sicherheit der Ebenerdigkeit gegen den Zeitgewinn der kürzeren Strecke eingetauscht. Das ikarische Moment im Höhererlebnis der Brückenüberquerung rückt die Zugfahrt an den Grenzübertritt der Lufteroberung heran.

Der Brückenbau, der die vorgefundenen geografischen Bedingungen nicht anerkennt und die Abkürzung per ‚Luftlinie‘<sup>373</sup> sucht, ist ein ständig vom Scheitern bedrohter Versuch des Menschen, sich über die Vorgaben der Natur zu erheben. Er kann verglichen werden „mit dem Verstoß gegen die Unverletzlichkeit der Erde (...), das Gesetz der *terra inviolata*, das etwa den Durchstich durch Landengen, die einschneidende Veränderung also des Verhältnisses zwischen von Land zu Meer, zu verbieten schien.“<sup>374</sup>

Das 19. Jahrhundert war nicht nur „die Epoche der Schiffbrüche“<sup>375</sup>, es kam auch immer wieder zu Aufsehen erregenden Katastrophen der Zugfahrt und des Brückenbaus. Der Einsturz der schottischen Tay Bridge, die die Mündung des Tay Rivers in die Nordsee überbrückt, kostete im Jahr 1879 mehreren hundert Menschen das Leben. Auf drastische Weise zeigte sich in diesem Unfall eine Grenze technischen Fortschritts. Fontane verwendet in der literarischen Bearbeitung<sup>376</sup> dieses Unglücks eine ‚Bruch mit Zuschauer‘-Konstellation, in der das überbrückte Mündungsdelta der griechisch-mythischen okeanos-Vorstellung einer mit fremdartigen Wesen bevölkerten Sphäre entspricht. Die Naturkraft ‚Wind‘ personifiziert er in drei Hexenfiguren, die dem überbrückten Zwischenraum zugeordnet sind; sie bringen die Brücke zu Fall. Der sich

<sup>373</sup> Vgl. dazu das englische Wort ‚Airline‘ für dt.: ‚Fluglinie, Fluggesellschaft‘.

<sup>374</sup> Blumenberg, Schiffbruch, S. 13.

<sup>375</sup> Ders., S. 72.

<sup>376</sup> Fontane, Theodor: Die Brück' am Tay: Deutsche Gedichte II. Frankfurt/M. 1984, S. 585–587.

auf der Brücke befindliche Zug stürzt vor den Augen der „Brücknersleut (...) als ob Feuer vom Himmel fiel (...) in niederschießender Pracht“<sup>377</sup> ins Wasser. In Fontanes Text scheitert die Eroberung des Luftreichs ebenso wie der technische Fortschritt in seinem Bemühen, verändernd in die Landschaft einzugreifen, um den Transit zu verkürzen.

In *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* gelingt die Überfahrt. In dem Tableau, das die Brückenüberfahrt zeigt (Vgl. Abb. 18), sind die Verkehrsmittel, mit der die Gesellschaft die Wette gegen den Zwischenraum gewinnt, zum ersten Mal im Gesamten zu sehen: Eine Dampflok zieht das Personenabteil, auf Anhängern befinden sich ein Auto, eine Kühlkammer sowie ein U-Boot; zudem sind zwei Schwebeballons am Zug befestigt. Das Überschreiten der Grenze vom städtischen Zentrum in die Peripherie der Alpenwelt gelingt in *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* mit einer Kombination dieser, zur damaligen Zeit hypermodernen Vehikel.

### 2.6.3 Zwischenstation: Der Einbruch des Fortschritts

Die Reisenden erreichen die Bahnstation Jungfraujoch, wo die traditionell gekleideten Ortsansässigen die Ankunft der Expeditionsteilnehmer und ihr Gefährts als Sensation bestaunen.<sup>378</sup> Rasch wird das mitgeführte Auto abgeladen, die Gesellschaft steigt ein und fährt in ihrem Bemühen, den unbekannten Raum zu erfahren, fort. Die ‚veloziferische Akzeleration‘<sup>379</sup> der Eisenbahn, die die Reisenden in die Alpen brachte, findet ihr Pendant in der Geschwindigkeitsmaschine Automobil. Dieses gewährt zusätzliche Freiheit, indem es ohne Rücksicht auf Fahrpläne und befreit vom Richtungsdictat der Schiene bewegt werden kann. Noch mehr als der Zug, der ein Medium des Massentransports ist, individualisiert und aristokratisiert das Automobil die Reise. Das Auto ist nicht nur ein Fortbewegungsmittel, es steht auch für die Herrschaft über Raum und Zeit. „Autofahren ist eine königliche Tätigkeit und heißt Selbstfahren und Regieren. Man gewinnt den Eindruck, das Thronen der Könige und das Sitzen der Bürger wurde erfunden, um ihre Sitze eines Tages mit fahrbaren Gestellen zu

---

<sup>377</sup> Ders., S. 586, Z. 51ff.

<sup>378</sup> ‚Voyage à travers‘, 6:59-8:04

<sup>379</sup> ‚veloziferisch = eilwagenartig ist eine Wortschöpfung Goethes. Mit zwei Fundstellen vermerkt in: Müller, Martin: Goethes merkwürdige Wörter Darmstadt 1999, S. 165 und S. 192. Vgl. dazu auch: Hoeges, Dirk: Alles veloziferisch. Die Eisenbahn, vom schönen Ungeheuer zur Ästhetik der Geschwindigkeit. Rheinbach-Merzbach 1985.

verbinden, um die natürlichen, mobilen Fähigkeiten des Menschen, seine Füße, überflüssig zu machen.“<sup>380</sup>

Lokomotive und Automobil sind in ihrer technischen Selbstbewegung bahnbrechende Erfindungen der Moderne, die die industrielle Revolution angetrieben und die Erfahrungsräume erweitert haben. Die Dialektik dieses Prozesses, zeitliche Verkürzung bei räumlicher Ausdehnung, wurde zur damaligen Zeit größtenteils als Fortschritt begrüßt, aber auch als Irritation erfahren. So spricht Heine 1843 anlässlich der Eröffnung der Eisenbahnlinien von Paris von der ‚Tötung des Raums‘<sup>381</sup>, die die neue Verkehrstechnik mit sich brächte. Zugleich, so Heine, „erfasst den Denker ein unheimliches Grauen, wie wir es immer empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht.“<sup>382</sup> Der Bildgehalt des Lexems ‚un-heimlich‘, das Heine in Bezug auf den technischen Fortschritt verwendet, erfährt in *LE VOYAGE À TRAVERS L’IMPOSSIBLE* Veranschaulichung.<sup>383</sup> Als der im Auto fahrenden Forschergesellschaft ein Haus im Weg steht, lässt sie sich von diesem Hindernis nicht dazu nötigen, Zeit zu ‚verschwenden‘, indem sie dem Objekt in einer Kurvenbewegung ausweiche. Das Tal als räumliches Hindernis der Tiefe wurde mit Hilfe einer Brücke auf die Zweidimensionalität reduziert. Dieses ‚zur Strecke bringen‘ des Raums wiederholt sich im Fall des in die Höhe ragenden Hauses; wieder wird der kürzeste Weg zwischen zwei Punkten realisiert: Der Linearität vektorieller Bewegung folgend durchbricht das Auto die vordere und hintere Wand des Hauses und durchtunnelt das Gebäude. Die traditionelle Gemeinschaft, die sich in der Lokalität beim Essen befindet, wird von der über sie jäh hereinbrechenden Technik überrascht. (Vgl. Abb. 19-21)

---

<sup>380</sup> Eickhoff, Hajo: Welt erfahren. In: Kunstforum International, H 136, Ästhetik des Reisens. (1997), S. 108.

<sup>381</sup> Heine, Heinrich: Lutetia. Zweiter Teil. LVII. In: Briegleb, Klaus: Stahl Karl-Heinz (Hg.): Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. München 2005, S. 447f. „Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch die letztere anständig zu töten!“ Im Medium des Films verwirklicht sich Heines Vision.

<sup>382</sup> Ders., ebd.

<sup>383</sup> ‚Voyage à travers‘, 8:04-8:42



Abb. 19: Die Implosion der Räume:  
In die Lokalität...



Abb. 20:  
...bricht der Fortschritt...



Abb. 21:  
...das Gewohnte wird zerstört.

Glaubte Heine aufgrund der ‚schrumpfenden Räume‘ schon in Paris ‚die Nordsee branden zu hören‘<sup>384</sup>, so kehrt sich für die Peripheriebewohner das Nah-Fern-Verhältnis um: Die, die fernab des städtischen Zentrums leben, vernehmen das Schnauben der Lok und das Knattern des Autos. Es ist der Schock der Moderne, der das Heim zerstört und das gewohnte Traditionsgehäuse zu Bruch gehen lässt. Unversehens werden die bis dahin distanziert lebenden Alpenbewohner zu Leidtragenden des Geschehens. Die Verkehrsrevolution bindet auch die bukolische Idylle, die Méliès im verschneiten Gebirge lokalisiert, in ihre zentrifugale Ausdehnung mit ein. Das bahnbrechende Moment der verkehrstechnische Revolution vollzieht sich für beide Seiten als Bruch: Die Einordnung von Aufbruch, Einbruch, Durchbruch in ein positiv/negativ Schema ist dabei relativ zum Standpunkt. Für die ausfahrende Forschungsgesellschaft bedeutet der Hausdurchbruch die erfolgreiche Überwindung eines Hindernisses, aus Sicht der traditionellen Gemeinschaft zeigt sich darin die zerstörerische Wirkung des Fortschritts auf lokale Identität.

## 2.6.4 Exkursion: Ein Schiff voller Narren

Ohne auf das zerstörte Mauerwerk und die irritierten Bewohner zurück zu schauen, wird die Expedition im Auto, das unbeschädigt gebliebenen ist, fortgesetzt.<sup>385</sup> Die Gesellschaft bewegt sich mit der rasenden Kiste durch die Alpenlandschaft, der fremde Raum wird in Höchstgeschwindigkeit erschlossen. In der Automobilität rücken jedoch nicht nur Raum und Zeit näher zusammen, auch die Faktoren ‚Gefahr‘ und ‚Kontrolle der Geschwindigkeit‘ potenzieren sich. Ein leichtes Antippen des Gaspedals genügt, um

<sup>384</sup> „Mir ist als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Tür brandet die Nordsee.“ Ders., in Briegleb, S. 447.

<sup>385</sup> ‚Voyage à travers‘, 8:43-9:35

bis dahin nicht gekannte Beschleunigungsprozesse auszulösen. Der Chauffeur der Gesellschaft unterschätzt die „hyperbolisch proportionale Kopplung von Steuerung und Kraft“<sup>386</sup> und lässt sich von der vermeintlichen Souveränität seiner Kontrolle täuschen. Auf die Unbekümmertheit, mit der der technische Fortschritt auf Seiten der Wissenschaftler aufgenommen wird, folgt das Unglück. Die Auge-Fuß Motorik, die die Bedienung der Bremsen gewährleistet, kann mit der Geschwindigkeit nicht Schritt halten. Die Beschleunigung gerät außer Kontrolle, das Auto stürzt einen Abhang hinunter und zerbricht, die Reisegesellschaft im Auto hat sich als Besatzung eines Narrenschiffs erwiesen. Nach dem erfolgreichen Überqueren des Tals und dem Durchqueren des Hauses, deutet sich in diesem Bruch erstmals eine Begrenzung des Fortschrittsvermögens in und durch Technik an.

Die Forscher überstehen den Unfall zwar ohne schwerwiegende Verletzungen, doch nur mit Hilfe einer Gruppe von Bergsteigern, die zufällig im selben Gebiet unterwegs ist, kann auch ihr Überleben gerettet werden. Die Seilschaft ist praktisch, das heißt: für die Bewegung im unwegsamen Gebiet besser ausgerüstet. Sie bringt die havarierten Expeditionsteilnehmer in das örtliche Krankenhaus.

## 2.6.5 Transit II: Superlunare Sphären

Im nächsten Tableau wird erneut der Zug bestiegen und die Reise fortgesetzt.<sup>387</sup> Es wird gezeigt, wie die Lok mitsamt der Wagons das Jungfraujoch hinauf schießt - und die Erdanziehungskraft überwindet.<sup>388</sup> Dass spätestens an dieser Stelle der Erzählung der Übertritt in den Erzählmodus des Wunderbaren geschieht, ist konsequent. Wo das reale Zugfahrt-Erlebnis zum „Wirklichkeitsverlust der Wahrnehmung“<sup>389</sup> führt, kann die gemachte Erfahrungen nicht mehr mit ‚realistischer‘ Weltbeschreibung erfasst werden. Was unbegreiflich ist, muss mit Hilfe metaphorischer Konzepte umschrieben werden.

---

<sup>386</sup> Bickenbach, Matthias; Stolzke, Michael: Schrott - Wie es zum Unfall kommt - Genealogie mit Ahnenbildern. Online verfügbar unter <http://www.textur.com/schrott/schrott1c.htm>, zuletzt geprüft am 26.03.08.

<sup>387</sup> ‚Voyage à travers‘, 9:59-10:39

<sup>388</sup> Ebd., 10:40-10:55

<sup>389</sup> Schivelbusch, S.38.

Der Geschwindigkeitsrausch mit seinem Erlebnis der Ungebundenheit von Zeit und Raum wird im Konzept ZUGREISE IST FLUGREISE gefasst.<sup>390</sup>

Die Zugfahrt, die zur Raumfahrt geworden ist, kann auch als Raumschiffahrt gesehen werden. Wo im veloziferischen Geschwindigkeitserlebnis die bestimmten Umriss des Nahraums zu einer unbestimmbaren Abfolge von Eindrücken ‚verschwimmen‘, wird die Umgebung zum ‚Meer‘, durch das sich der Zug, wie ein Schiff, bewegt.

In LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE verschränkt sich das Konzept ZUGREISE IST FLUGREISE mit dem Konzept LUFTFAHRT IST SCHIFFFAHRT und bringt das astronautische Vehikel hervor.

Die frühen Filme entstehen um 1900, zu einer Zeit, „da die Welt fast gänzlich erforscht und aufgeteilt scheint und größere territoriale Entdeckungen nicht mehr erwartet werden. Das Unbekannte, Fremde, Andere wirkt gleichsam an die Ränder der Welt zurück gedrängt.“<sup>391</sup> In LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE hat sich der ‚Rand der Welt‘ bereits in die Höhenregion der Alpen verlagert, auch dort ist sie jedoch schon durch Brücken an die Infrastruktur angebunden. Die „Gesellschaft für inkohärente Geographie“ muss, um ihrem Namen noch gerecht zu werden, die Richtung ihrer Reise extremer in die Vertikale verlagern. Dies gelingt ihr mit dem von Mabuloff entworfenen Raumschiffzug, den Méliès durch den Filmhimmel fliegen lässt. „Die neuen Bewegungsmaschinen - von der Eisenbahn bis zur Rakete - lösen uns aus der Gebundenheit an die natürliche Zeit und den natürlichen Umraum (...) die neuen Kommunikationsmaschinen (...) öffnen die natürliche zeiträumliche Begrenztheit unseres Wahrnehmungs- und Mitteilungsfeldes ins Unermessliche.“<sup>392</sup> Unermessliche Dimensionen werden spätestens seit Galileis Blick durch das Fernrohr, der eine bis dahin ungeahnte Raumtiefe sichtbar machte, werden häufig mit Metaphern, die dem Bereich der Astronomie entstammen, beschrieben.<sup>393</sup>

Diente in LE VOYAGE DANS LA LUNE noch der nah gelegenen Mond als Reiseziel, wird in LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE die um hundertfünfzig Millionen Kilometer

---

<sup>390</sup> Ähnlich wurde die Geschwindigkeitssensation auch in der Literatur beschrieben, so berichtet Hans Christian Andersen über sein Erleben der Zugfahrt: „Es ist, als läge Ortschaft dicht an Ortschaft; jetzt kommt eine, jetzt wieder eine! Man kann sich richtig den Flug der Zugvögel denken, so müssen sie die Orte hinter sich zurücklassen.“ Andersen, Hans Christian: Die Eisenbahn. In: Renz, Peter: Fantasie auf Schienen. Mit Beiträgen von Hans Christian Andersen, Peter Rosegger, Franz Kafka, Robert Walser, Josef Roth u.a. Eisenbahngeschichten. Friedrichshafen 1989.

<sup>391</sup> Kabatek, Wolfgang: Imagier des Anderen im Weimarer Kino. Bielefeld 2003, S.9.

<sup>392</sup> Großklaus, S. 13.

<sup>393</sup> Vgl. Wendungen wie ‚etwas ist Lichtjahre entfernt‘ oder ‚Preise steigen ins astronomische. Zur Metaphorik himmlischer Liebe: Aveni, Anthony F.: Eros am Himmel: Astronomische Metaphern des Liebethemas. In: Clemens, Detlev; Schabert, Tilo (Hg.): Kulturen des Eros. München 2001.



weiter entfernte Sonne angeflogen. Ein Teil der filmischen Erzählung widmet sich der Ausgestaltung der Reise dorthin.<sup>394</sup> „Das Weltall hat in diesen Satiren auf die ‚Geschwindigkeitsräusche‘ der Zeitgenossen noch etwas anheimelnd Überschaubares; es ist nichts weiter als die Fortsetzung unserer Atmosphäre, in der dieselben Gesetze gelten wie auf der Erde.“<sup>395</sup> Der Zug, getragen von den Ballons, fliegt vorbei an Planetenmodellen, Sternen und Kometen. Ein Meteoritenschauer, „represented by a lone sparkler“<sup>396</sup>, vervollständigt das Bild. Die ‚Landschaft‘, die der Filmzuschauer mit dem Kauf der Kinokarte erworben hat, ist kosmisch, der Flug ein ästhetisches Erlebnis.

### 2.6.6 Ziel- und Wendepunkt: Bis zur Sonne und nicht weiter

Das Erscheinen der Sonne wird als Epiphanie inszeniert.<sup>397</sup> Hinter den sich lichtenden Wolken und vor einem schwarzem Hintergrund taucht die Sonne mittig, als strahlendes Antlitz auf. Wie in *LE VOYAGE DANS LA LUNE* wird der Himmelskörper mythisch-anthropomorph und als Ziel einer Reise präsentiert. In beiden Filmen ist der Mensch Planetenbewohner, er sucht nicht den unendlichen Raum, sondern den festen Boden. ‚Das Fremde‘ findet er auf seiner Reise durchs All nicht; der planetarische Mensch trifft menschliche Planeten. Die Sonne wird in erzählökonomischer Verkürzung nach kurzer Zeit erreicht. Der Zug fliegt durch ihren geöffneten Mund, der lebende Stern ‚wehrt sich‘ mit menschlichem Ausdrucksvermögen gegen seine bevorstehende Erforschung und spuckt Feuer. Das metaphorische Konzept *WUT IST HITZE* wurde auf die Sonnenscheibe übertragen.

Das Vorhaben der ‚Gesellschaft für inkohärente Geographie‘, die Sonne in den Bereich des Bekannten einzubinden, kohärent zu machen, bildet den Höhe- und Wendepunkt der Filmerzählung. Das nächste Tableau zeigt, wie der Raumzug in die Szenerie der Sonnenoberfläche stürzt und beim Aufprall zu Bruch geht.<sup>398</sup> Betrachtet man das Zugmodell als Raumschiffmodell, so ist hier der erste Raumschiffbruch der Filmgeschichte zu sehen. (Vgl. Abb. 22).

---

<sup>394</sup> ‚Voyage à travers‘, 10:25-11:25

<sup>395</sup> Seeßlen, S. 83.

<sup>396</sup> Ezar, S. 127.

<sup>397</sup> ‚Voyage à travers‘, 11:26-12:27

<sup>398</sup> Ebd., 12:28-13:27



Abb. 22: Gestrandet in der Heliosphäre. Der Filmbetrachter sieht das Unglück aus nächster Nähe.

Die Wissenschaftler können die Sonne kurz erkunden, die lebensbedrohlich steigenden Temperaturen lassen sie aber schnell spüren, dass sie sich in einem Gebiet befinden, das für den Menschen nicht vorgesehen ist.<sup>399</sup>

Auf dem fernen Planeten sind die Wissenschaftler zur Sicherung ihres Überlebens auf sich gestellt, doch

Mabuloff hat vorgedacht: Er weist die Mitglieder an, sich in die Sicherheit der mitgeführten Kühlkammer zu begeben. Dort gefrieren die Eingeschlossenen allerdings sofort zu Eisklötzen.<sup>400</sup> Um sie wieder aufzutauen, bringt Mabuloff das Heu, das er auf der Sonne vorfindet, zum Brennen, indem er mit Steinen Funken schlägt. Erst der Rückgriff auf diese archaische Kulturtechnik kann die Reiseteilnehmer retten. Die Anwendung komplexerer Technik, wie Auto, Zug und Kühlkammer, wurde der Expedition bisher stets gefährlich. Die mühsam beherrschte Kunst, Naturkräfte für menschliche Zwecke zu instrumentalisieren, konnte im Verlauf der bisherigen Filmhandlung nur bedingt zur weiteren Erschließung unbekannter Gebiete genutzt werden.

## 2.6.7 Rückkehr: die gewohnte Moderne

Im U-Boot, dem letzten noch nicht zerstörten Vehikel, flüchtet die Gesellschaft aus der Gefahrenzone. Vom Rand der Sonnenscheibe lässt sie sich in Richtung Erde fallen, die sich im anthropomorphen und geozentrisch gedachten Universum ‚unten‘ befindet. Das

<sup>399</sup> Ebd., 13:31-15:53

<sup>400</sup> In dieser Szene, die wie ein Zaubertrick eines Bühnenmagiers vorgeführt wird, zeigt sich, wie sehr Méliès die magischen Möglichkeiten des Films als Verlängerung des Illusionstheaters sieht. Er selbst spricht davon, das Szenario, die Fabel oder die Erzählung hauptsächlich als Hilfsmittel zur gelungenen Präsentation von Trickeffekten verwendet zu haben. „Quant au scénario, à la ‘fable’ au ‘conte’, je m’en occupais en dernier. Je puis affirmer que le scénario ainsi fait n’avait aucune importance, puisque je n’avais pour but que de l’utiliser comme ‘prétexte’ à ‘mise en scène’ à ‘trucs’, ou à tableaux d’ un joli effet.” Méliès, Georges: Importance du scénario. In: Sadoul, Georges (Hg.): Georges Méliès. Présentation et bio-filmographie; choix de textes, correspondance et propos de Méliès scénarios; impressions et témoignages bibliographie; documents iconographiques. Paris 1961, S. 116.

U-Boot wird so für kurze Raumschiff und fällt durch den Raum. Nach einer ‚Splash-Down‘ Landung auf dem Meer, sinkt es zum Grund des ‚oceanos‘.<sup>401</sup>



Abb. 23: In einem Boot und doch getrennt. Das U-Boot als Abbild der Gesellschaft.

Méliès bedient sich der dramaturgischen Darstellungstechnik der ‚vierten Wand‘, um dem Filmpublikum Einblick in das Geschehen im Inneren des U-Boots bieten zu können.<sup>402</sup> Wie eine Vorwegnahme des filmischen Stilmittels ‚Split-Screen‘ wirkt dabei die vertikale Teilung des Boot-Innenraums. (Vgl. Abb. 23) Es wird ersichtlich, dass sich

die Trennung zwischen Wissenschaft und Arbeiterschaft im ‚Mikrokosmos U-Boot‘ fortgesetzt hat. Während die Wissenschaftler im vorderen Raumteil über Pläne gebeugt diskutieren, bedienen zwei Arbeiter im Kesselraum die Dampfmaschine. Die Forschungsgesellschaft betrachtet die Exotik der submarinen Sphäre mit Fernrohren, sichere Distanz vom bedrohlichen Außen gewährt die feste Hülle des U-Boots. Als ein riesiger Oktopus, zoomorphisiertes Misstrauen gegenüber dem okeanos, sich dem Boot nähert, wird optische Distanzierung durch das Verriegeln des Aussichtsfensters gewonnen. Eilig kehren die Wissenschaftler zur Ausarbeitung ihrer Pläne zurück und schaffen sich in der Wissenschaft Entlastung vom Schrecken der Tiefsee; parallel dazu bricht im Maschinenraum ein Feuer aus, das selbst die Löschbemühungen beider sozialer Klassen nicht löschen können. Der Versuch, die Naturkräfte ‚Feuer‘ und ‚Wasser‘ als Dampfmaschinen-Antrieb praktisch zu nutzen, hat sich als eine Gefährdung erwiesen, die nicht mehr aufzuhalten ist. Die folgende Explosion zerreißt das U-Boot. Zu den irdischen Brüchen des Hausbruchs und des Autobruchs, sowie dem kosmischen ‚Raumzugbruch‘ kommt ein vierter, submariner Schiffbruch.

Der vordere Teil des U-Boots schießt aus dem Wasser und fällt auf den Strand.<sup>403</sup> Von dem herabstürzenden Wrackteil werden die Fischer, die dort ihrer gewohnten Arbeit nachgehen, fast getroffen. Wie schon im Durchbruch des Alpen-Hauses, werden

<sup>401</sup> Ebd., 15:54-17:00

<sup>402</sup> Ebd., 17:00-18:15

<sup>403</sup> Ebd., 18:16-19:25

unbeteiligte Vertreter einer traditionellen Lebensweise, ohne darauf vorbereitet zu sein, in den Gefahrenradius der technischen Moderne mit einbezogen.

Diese Konstellation, ‚Schiffbruch-mit-unfreiwilligem-Teilnehmer‘, kann als Ausdruck des Unbehagens gegenüber der rasanten Technisierung und Modernisierung der Lebenswelt verstanden werden. Als Metapher für technisiertes Weltempfindens, als spezifisch moderne Version der ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘-Konstellation kann sie den klassischen Metapher-Varianten, die Blumenberg ausmachte, hinzugefügt werden. Der Mensch begibt sich nicht auf See, er ist aber auch nicht schon immer eingeschifft. Es ist die Flut aus technischen Neuerung, die ihn zu Beginn des „machine age“<sup>404</sup> in Form hereinbrechender Wellen einholt.

In *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* werden die Konflikte, die aus den Umbrüchen im sozialen, räumlichen und ‚technischen Erleben‘ während des frühen 20. Jahrhunderts entstanden sind, in Vehikel- und Gebäude-Frakturen konzeptualisiert. Werden die im Film verwendeten Vehikel Raumschiff-Zug, Auto<sup>405</sup>, U-Boot unter dem ‚Prinzip Schiff‘ subsumiert, so lässt sich für die Vehikelfrakturen in *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* das Konzept *UMBRUCH IST SCHIFFBRUCH* formulieren.

Aus der Darstellung der Wissenschaftler, deren theoretisch durchdachtes Vorhaben in der praktischen Umsetzung immer wieder scheitert, entsteht ein komischer Effekt, der die realen Konflikte satirisch mildert. Mabuloff wird sogar, nachdem er und die Mitglieder der Gesellschaft dem Wrackteil entstiegten sind, von den Fischern auf Schultern getragen. Méliès lässt die Filmerzählung versöhnlich ausklingen. Die traditionelle Gesellschaft, repräsentiert in den Fischern, trägt die Wissenschaft, die mit Mabuloff repräsentiert ist, auf Schultern. Dieser wiederum trägt die Schiffschraube des U-Boots, das die Arbeiter herstellten. Im letzten Tableau werden die an den Ausgangsort ihrer Reise zurückgekehrten Expeditionsteilnehmer feierlich empfangen.<sup>406</sup> Die Befahrung des Weltalls hat sich als möglich, aber nicht als lohnend erwiesen. Die Beurteilung der eigenen Lebenswelt und das Akzeptieren ihrer Zustände kann dadurch umso positiver ausfallen.

---

<sup>404</sup> Jameson, Fredric: Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism. Durham 1991, S. 72.

<sup>405</sup> Das Auto, ein Abkömmling des Wagens, wird erst später in metaphorischem Zusammenhang mit der Schifffahrt gebracht. Die ausladende Form amerikanischer Autos der 50er Jahre lässt den Ausdruck ‚Straßenkreuzer‘ entstehen. Seinen Ursprung findet dieses Wort in der Bezeichnung des holländischen Schiffstyps ‚Kruiser‘. Die Hauptaufgabe der Schiffe dieses Typs war es, Präsenz zu zeigen. Mit der Übertragung der Bezeichnung auf das Automobil verwandelte sich der ‚Kotflügel‘ in die elegante ‚Heckflosse‘. Vgl. die ‚Nautik‘ in ‚Autoflotte‘ und ‚Luftflotte‘. Vgl.: Auberle, Anette; Klosa, Annette: Duden - Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 3. Aufl. Mannheim 2001, S. 453.

<sup>406</sup> Ebd., 19:27-20:00

### 3 Schluss

#### 3.1 Zusammenfassung

In dieser Arbeit wurde von einem nicht textbasierten Metapher-Begriff ausgegangen, um die Grundlagen zu einer ‚Metaphorologie des Raumschiff-Bruchs‘ zu legen. Es wurde Bezug genommen auf die kognitive Metaphertheorie George Lakoffs und Mark Johnsons. In diesem Ansatz wird die Übertragung nicht als rhetorisches Stilmittel, sondern als kognitive Struktur betrachtet. Die Autoren gehen davon aus, dass dem Sprechen in der Regel metaphorische Prozesse vorangehen, die das Verstehen abstrakter Inhalte erst ermöglichen, indem auf konkrete, meist körperbasierte Erfahrungen zurückgegriffen werde. Mit Hilfe dieses Ansatzes konnten metaphorisch geprägte Ausdrücke wie LEBEN IST SEEFAHRT, RAUMSCHIFF oder STERNENMEER auf physiologische Grundlagen zurückgeführt werden. Die Seefahrt ist aber mehr als schwankende Fortbewegung auf dem Wasser, sie kann beispielsweise auch als Eindringen in einen von Unwesen und Göttern bewohnten Raum gesehen werden. Diese Perspektive erschloss sich durch die Methode der ‚Metaphorologie‘ Hans Blumenbergs. Blumenberg bezieht kulturhistorische Hintergründe, die in bestimmten Metaphern zur Sprache kommen, in seine Untersuchungen mit ein. Er erweitert den Metapher-Begriff zudem um eine anthropologische Dimension: eine der ursprünglichen Aufgaben von Metaphern sei es gewesen, den Schrecken, den der Mensch gegenüber einer übermächtigen Natur empfand, zu bannen. Horizont und Himmel als Repräsentanten dieser Übermacht wurden schon früh mit metaphorischen Deutungen bedacht. Für die Arbeit konnte hierin eine Verbindung zur Thematik der Raumschiffahrt gezogen werden, da diese sich durch den ‚Projektionsraum‘ Sternenhimmel bewegt.

Blumenberg geht davon aus, dass das philosophische zum metaphorisch-mythischen Denken nicht in einem Überwindungs-, sondern in einem Kontinuitätsverhältnis steht. Die griechisch-antike Philosophie bildet den Ausgangspunkt für das spätere Wissenschaftssystem, auf das sich die Science Fiction in ihren Darstellungen bezieht. Die Raumschiffe der SF-Erzählungen bewegen sich durch Weltall-Inszenierungen, die sich in ihrer Gestaltung auf Erkenntnisse der modernen Astronomie berufen. Die modernen Fiktionen von Weltraumreisen verlaufen daher anders, als die eines Lukian oder eines Dante. In SF-Erzählungen werden Fiktionen hochtechnisierter Vehikel

entworfen, die Menschen in den fremden Raum hinein transportieren und deren Überleben dort gewährleisten... sollen. Eine höhere dramaturgische Wertigkeit besitzt allerdings die Komplikation, das Scheitern, der interstellare Schiffbruch. Er bildet ein narratives Element, das den Gang der Erzählhandlung entscheidend mitbestimmt.

Anhand von Blumenbergs ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘ wurde nachvollzogen, wie Schifffahrt und Schiffbruch im Lauf der europäischen Geistesgeschichte auch metaphorisch verstanden wurden. In seinen Ausführungen bezieht sich Blumenberg hauptsächlich auf die von Lukrez geprägte Konstellation ‚Schiffbruch mit Zuschauer‘. Eine Variante lässt sich als ‚Vehikelbruch mit unfreiwilligem Zuschauer‘ mehrfach in *LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE* beobachten. Einer dieser Brüche findet außerhalb der Erdatmosphäre, auf der Sonne statt. Um diese Konstellationen metaphorologisch, als ‚Bild, das für etwas anderes steht‘, deuten zu können, wurden filmtheoretische Fragen geklärt und technik- und sozialgeschichtliche Hintergründe in die Interpretation mit einbezogen.

## 3.2 Ausblick

Der Bruch des Raumfahrtzuges, den Méliès zeigt, steht am Anfang einer Vielzahl weiterer Havarien, die sich auf fremden Himmelskörpern und innerhalb des Weltraums ereignen. Die erste mit wissenschaftlicher Beratung inszenierte Raumfahrt wird in Fritz Langs *FRAU IM MOND*<sup>407</sup> gezeigt. Zu einem Genre verdichteten sich die im SF-Modus gehaltenen Filme nach dem Erfolg von *DESTINATION MOON*<sup>408</sup> ab 1950.<sup>409</sup> Und immer wieder kommt es zu Raumschiffbrüchen. In *CONQUEST OF SPACE*<sup>410</sup> erscheint der uralte Verdacht, dass die Erde die einzige dem Menschen bestimmte Sphäre ist und ein Aufbruch in Sphären darüber hinaus ‚Frevel‘ sein könnte.<sup>411</sup> Die Entgrenzung, die auf das Abschalten des Bordcomputers in *2001: A SPACE ODYSSEY*<sup>412</sup> folgt, wird hingegen nicht als Scheitern inszeniert, sondern als Befreiung aus einer technokratischen Raumschiff-Innenwelt.

---

<sup>407</sup> Lang, Fritz: *FRAU IM MOND*. Spielfilm, 156 Min. D 1929.

<sup>408</sup> Pichel, Irving: *DESTINATION MOON*. Spielfilm, 92 Min. USA 1950.

<sup>409</sup> „The final title, ‚This is the End of the Beginning‘ could not have been more true: *Destination Moon* blasted-off a movie cycle that is still in orbit.“ Dennis Gifford: *Science Fiction Film*. Bungay 1971, S. 114f.

<sup>410</sup> Haskin, Byron: *CONQUEST OF SPACE*. Spielfilm, 82 Min. USA 1955.

<sup>411</sup> Aus diesem Grund sabotiert eine der Hauptfiguren die angesetzte Reise zum Mars: „God put man on earth, but nothing is mentioned in the Bible about him going to other planets!“

<sup>412</sup> *2001: A SPACE ODYSSEY*. Kubrick, Stanley. Spielfilm, 141 Min. GB/USA 1968.

Die erste reale Mondlandung erfolgte 1969, doch schon 1972 wurde das Mondlandeprogramm eingestellt, der Aufwand dorthin zu gelangen, stand in keinem Verhältnis zur vorgefundenen Wüste. Auf die Demystifikation des Alls reagierten einige Science-Fiction-Filme, indem sich in ihnen der Blick zurück auf die Probleme der menschlichen Lebenswelt richteten. In *SILENT RUNNING*<sup>413</sup> dient ein Raumschiff als ‚Arche‘. Unter riesigen Glaskuppeln werden dort die letzten Reste irdischer Vegetation am Leben erhalten, nachdem die Pflanzen- und Tierwelt auf der Erde durch Umweltverschmutzung zerstört wurde. Als das Projekt aufgrund finanzieller Gründe aufgegeben werden soll, widersetzt sich die Hauptfigur und sprengt die Kuppeln vom Hauptschiff ab. Auf diesen Bruch folgt keine transzendente Erfahrung, die Kuppel gleitet als ‚Flaschenpost‘ durch ein gleichgültiges All. Auch in *DARK STAR*<sup>414</sup> kann sich die menschliche Selbstbehauptung gegen den ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ nicht mehr auf religiöse oder metaphysische Sinnangebote stützen, sie kann sich nur noch in Absurdität retten. Eine sprechende Bombe kommt beim Philosophieren mit einem Crew-Mitglied zu dem Schluss, dass ihr einziger Sinn sei, zu explodieren. Bei der folgenden Detonation wird die ‚Dark Star‘ zerstört. Konfrontiert mit dem direkt bevorstehenden Tod erfüllen sich die zwei Überlebenden ihre letzten Wünsche in kosmischer Dimension. Eine der beiden Figuren lässt sich von einem Meteoritenschwarm in die Weiten des Universums tragen, die andere verwendet ein Wrackteil des Raumschiffs und surft damit durchs All.

Inszenierungen von Raumschiffbrüchen setzen sich im Science-Fiction-Film mit unterschiedlichen Konnotationen fort, auch in Filmen, die die ‚neu eröffneten‘ virtuellen Räume des ‚Cyberspace‘ thematisieren. In *THE MATRIX*<sup>415</sup> treibt die ‚Nebukadnezar‘, ein U-Boot, durch die Kanäle des zerstörten New York, während sich der Großteil der Menschheit in einer digitalen Scheinwelt befindet. Die Nebukadnezar wird immer wieder von Oktopus-artigen Robotern angegriffen, die die Außenhülle des Schiffs aufzureißen drohen. Es ist Baudrillards ‚Simulacra and Simulation‘<sup>416</sup>, in dem der Protagonist seine Hacker-Software aufbewahrt. Der von Baudrillard verwendete Ausdruck ‚Simulacra‘ geht auf Lukrez zurück. Nach seiner Theorie sind die Dinge

---

<sup>413</sup> *SILENT RUNNING*. Trumbull, Douglas. Spielfilm, 89 Min. USA 1972.

<sup>414</sup> *DARK STAR*. Carpenter, John. Spielfilm. 83 Min. USA 1974.

<sup>415</sup> *THE MATRIX*. Spielfilm, Andy und Larry Wachowsky. 130 Min. USA 1999.

<sup>416</sup> Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*. Stanford 1988.

sichtbar, da sie feine Häutchen (Simulakra) ihres Äußeren in den Raum absondern, die dann entsprechende Abdrücke auf der Netzhaut hinterlassen.<sup>417</sup>

---

<sup>417</sup> Vgl. Lukrez, 4. Buch, V. 30-53.



## Quellenverzeichnis

### Verwendete Literatur

- Adams, Douglas: Per Anhalter durch die Galaxis. München 1981.
- Aldiss, Brian Wilson: Der Millionen-Jahre-Traum. Die Geschichte der Science Fiction. Bergisch Gladbach 1980.
- Alkaios: Das Staatsschiff. In: Ebener, Dietrich (Hg.): Griechische Lyrik. In einem Band. 2., durchges. Aufl. Berlin 1980.
- Altman, Rick: Film/genre. London 1999.
- Amelio, Ralph J. (Hg.): Hal in the classroom. Science fiction films. Dayton Ohio 1974.
- Andersen, Hans Christian: Die Eisenbahn. In: Renz, Peter (Hg.): Fantasie auf Schienen. Mit Beiträgen von Hans Christian Andersen, Peter Rosegger, Franz Kafka, Robert Walser, Josef Roth u.a. Eisenbahngeschichten. Friedrichshafen 1989.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.
- Auberle, Anette; Klosa, Annette: Duden - Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 3., völlig neu bearb. und erw. Aufl. Mannheim 2001.
- Aveni, Anthony F.: Eros am Himmel: Astronomische Metaphern des Liebesthemas. In: Clemens, Detlev; Schabert, Tilo (Hg.): Kulturen des Eros. München 2001.
- Bahners, Patrick: Fragmente des Münsterschen Ungenannten. Blumenbergs Nachlass. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Ausgabe 12.12.2007.
- Bainbridge, William Sims: Dimensions of science fiction. Cambridge, Mass. 1986.
- Bainbridge, William Sims: The spaceflight revolution. A sociological study. New York 1976.
- Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter, et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart 2000.
- Barth, Ulrich: Säkularisierung I. In: Müller, Gerhard; Balz, Horst (Hg.): Theologische Realenzyklopädie. Berlin 2000, S. 603–634.
- Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt. In: Ders. (Hg.): Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main 1994, S. 164–172.
- Barthes, Roland: Nautilus und Trunkenes Schiff. In: Ders.: Mythen des Alltags. Frankfurt/M. 1982, S. 39–42.
- Baudrillard, Jean: Simulacra and simulation. Ann Arbor 1994.

- Baudry, Jean Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: *Psyche*, H. 48 1994, S. 1047–1074.
- Baxter, John: *Science fiction in the cinema*. New York 1970.
- Beaver, Harold: *The science fiction of Edgar Allan Poe*. Harmondsworth, Middlesex 1979.
- Belting, Hans: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München 2008.
- Bexte, Peter: *Fluchtlinien. Die Mythen des Horizonts oder das Fazit der Perspektive*. In: Künzel, Werner (Hg.): *Denken und Reisen*. Berlin 1993.
- Bidese, Ermenegildo (Hg.): *Ramon Llull und Nikolaus von Kues. Eine Begegnung im Zeichen der Toleranz ; Akten des Internationalen Kongresses zu Ramon Llull und Nikolaus von Kues (Brixen und Bozen, 25. - 27. November 2004)*. Turnhout 2005.
- Biesterfeld, Wolfgang: *Die literarische Utopie*. 2. neubearb. Aufl. Stuttgart 1982.
- Black, Max: *Die Metapher*. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1983, S. 55–79.
- Blumenberg, Hans (Hg.): *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen; Dialog über die Weltsysteme (Auswahl); Vermessung der Hölle Dantes; Marginalien zu Tasso*. Frankfurt/M. 1965.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M. 1979.
- Blumenberg, Hans: *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*. Frankfurt/M. 1987.
- Blumenberg, Hans: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*. Frankfurt/M. 1975.
- Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt/M. 1966.
- Blumenberg, Hans: *Die Vollzähligkeit der Sterne*. Frankfurt/M. 2000.
- Blumenberg, Hans: *Höhlenausgänge*. Frankfurt/M. 1989.
- Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt/M. 1986.
- Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. Bonn 1960. Unveränderte Neuauflage. Frankfurt/M. 2005.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt/M. 1997.
- Böhme, Gernot; Böhme Hartmut: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München 1996.
- Böhn, Andreas: *Frauen und Schreckensräume im Film*. In: Fritsch-Rößler, Waltraud (Hg.): *Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum*. St. Ingbert 2002.

- Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Bibl. erg. Aufl. Stuttgart 1992.
- Brennecke, Jochen: Geschichte der Schifffahrt. München 1999.
- Briegleb, Klaus: Stahl Karl-Heinz (Hg.): Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. München 2005.
- Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt/M. 1995.
- Camp, L. Sprague de; Camp, Catherine Crook de: Science fiction handbook. Philadelphia 1975.
- Campbell, Joseph: The hero with a thousand faces. Princeton, N.J. 1990.
- Christen, Matthias: "To the end of the line". Zu Formgeschichte und Semantik der Lebensreise. München 1999.
- Clemens, Detlev; Schabert, Tilo (Hg.): Kulturen des Eros. München 2001.
- Clute, John: Poe, Edgar Allan. In: Clute, John; Nicholls, Peter (Hg.): The Encyclopedia of science fiction. New York 1995, S. 1135.
- Clute, John; Nicholls, Peter (Hg.): The Encyclopedia of science fiction. New York 1995.
- Crossley, Robert: The Grandeur of H.G. Wells. In: Seed, David (Hg.): A companion to science fiction. Malden 2007.
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 6. Aufl. Bern 1967.
- Dehs, Volker: Jules Verne. Mit Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten. Reinbek/Hamburg 1986.
- Deslandes, Jacques: Le boulevard du cinéma a l'époque de Georges Méliès. Paris 1963.
- Diels, Hermann (Hg.): Titus Lucretius Carus: De rerum natura. Lateinisch und deutsch. Über die Natur der Dinge. Berlin 1924.
- Dornseiff, Franz: Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen. Berlin 1934.
- Düchting, Hajo: Grundlagen der künstlerischen Gestaltung. Wahrnehmung, Farben- und Formenlehre, Techniken. Köln 2003.
- Ebener, Dietrich (Hg.): Griechische Lyrik. In einem Band. 2., durchges. Aufl. Berlin 1980.
- Eickhoff, Hajo S.: Welt erfahren. In: Kunstforum International, H. 136, Ästhetik des Reisens 1997, S. 102-111.
- Eisner, Lotte H.: Fritz Lang. London 1976.
- Ekschmitt, Werner: Weltmodelle. Griechische Weltbilder von Thales bis Ptolemäus. Mainz/Rhein 1989.
- Elias, Norbert: Über die Zeit. Frankfurt/M. 1984.

- Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002.
- Engelhardt, Wolfgang: Galileo, Cassini, Giotto. Raumsonden erforschen unser Planetensystem. Frankfurt/M. 2005.
- Ezra, Elizabeth: Georges Méliès. The birth of the auteur. Manchester 2000.
- Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Filmtheorie. Mainz 2002.
- Fischer, Joachim: Philosophische Anthropologie. Zur Rekonstruktion ihrer diagnostischen Kraft. In: Friedrich, Jürgen; Westermann, Bernd (Hg.): Unter offenem Horizont. Anthropologie nach Helmuth Plessner. Frankfurt/M. 1995.
- Forceville, Charles F.: Bildliche und multimodale Metaphern in Werbespots. In: Zeitschrift für Semiotik, H. 1-2 2003, S. 39–60.
- Förster, Wolfgang von: Humanismus. In: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften. Hamburg 1990.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M. 1971.
- Frewin, Anthony: One hundred years of science fiction illustration. 1840 - 1940. London 1974.
- Friedrich, Jürgen; Westermann, Bernd (Hg.): Unter offenem Horizont. Anthropologie nach Helmuth Plessner. Frankfurt/M. 1995.
- Fritsch-Rößler, Waltraud (Hg.): Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum. St. Ingbert 2002.
- Fuhrmann, Manfred (Hg.): Aristoteles: Poetik. Griechisch und deutsch. Stuttgart 1982.
- Geduld, M. Harry: Return to Méliès. Reflections on the Science Fiction Film. In: Johnson, William (Hg.): Focus on the science fiction film. Englewood Cliffs, NJ 1972, S. 142–148.
- Goedde, Lawrence Otto: Tempest and shipwreck in Dutch and Flemish art. Convention, rhetoric, and interpretation. University Park 1989.
- Gosling, Nigel: Nadar. 1st American ed. New York 1976.
- Goulart, Ron: The Adventurous Decade: Comic Strips in the Thirties. New York 2004.
- Grass, Günter: Im Krebsgang. Eine Novelle. Göttingen 2002.
- Greene, Brian: Der Stoff, aus dem der Kosmos ist. Raum, Zeit und die Beschaffenheit der Wirklichkeit. München 2006.
- Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt/M. 1995.

- Guicciardini, Niccolò: Newton. Ein Naturphilosoph und das System der Welten. Heidelberg 1999.
- Gunn, James E. (Hg.): Road to Science Fiction. From Gilgamesh to Wells. New York 1979.
- Gunning, Tom: Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. In: Meteor, H. 4 1996, S. 25–34.
- Guthke, Karl S.: Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science-Fiction. Bern 1983.
- Haefliger, Jürg: Imaginationssysteme. Erkenntnistheoretische anthropologische und mentalitätshistorische Aspekte der Metaphorologie Hans Blumenbergs. Frankfurt/M. 1996.
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt/M. 1985.
- Hardy, Phil: The Aurum film encyclopedia. 2nd rev. ed. London 1991.
- Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983.
- Hawking, Stephen W.: A brief history of time. From the big bang to black holes. New York 1988.
- Heidenreich, Felix: Mensch und Moderne bei Hans Blumenberg. München 2005.
- Heine, Heinrich: Lutetia. Zweiter Teil. LVII. In: Briegleb, Klaus: Stahl Karl-Heinz (Hg.): Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. München 2005, S. 447f.
- Hendrich, Geert: Arabisch-islamische Philosophie. Geschichte und Gegenwart. Frankfurt/M. 2005.
- Hesiod: Theogonie. Erga. Griechisch und Deutsch. 2. Aufl. Düsseldorf 1997.
- Hickethier, Knuth: Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Filmtheorie. Mainz 2002.
- Hobsbawm, Eric J.: Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. München 1995.
- Hoeges, Dirk: Alles velociferisch. Die Eisenbahn, vom schönen Ungeheuer zur Ästhetik der Geschwindigkeit. Rheinbach-Merzbach 1985.
- Hoffmeister, Johannes: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. 2. Aufl. Hamburg 1955.
- Hohenzollern, Johann Georg Prinz von; Lange, Christiane (Hg.): Mythos und Naturgewalt Wasser. Cranach, C. D. Friedrich, Nolde, Beckmann... Katalogbuch zur Ausstellung: Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 3.6.-21.8.2005. München 2005.
- Hönig, Christoph: Die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt. Der Topos. Texte und Interpretationen. Würzburg 2000.

- Hope Nicholson, Marjorie: *Voyages to the moon*. New York 1948.
- Innerhofer, Roland: *Deutsche Science Fiction, 1870 - 1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Wien 1996.
- Jäkel, Olaf: *Metaphern in abstrakten Diskurs-Domänen. Eine kognitiv-linguistische Untersuchung anhand der Bereiche Geistestätigkeit Wirtschaft und Wissenschaft*. Berlin 1997.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham, N.C. 1991.
- Jaspers, Karl: *Allgemeine Psychopathologie*. 9. Aufl. Heidelberg 1973.
- Jehn, Peter (Hg.): *Toposforschung. Eine Dokumentation*. Frankfurt/M. 1972.
- Jensen, Paul M.: *The cinema of Fritz Lang*. New York 1969.
- Johnson, William (Hg.): *Focus on the science fiction film*. Englewood Cliffs, NJ 1972.
- Kabatek, Wolfgang: *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*. Bielefeld 2003.
- Kappelhoff, Hermann: *Kino und Psychoanalyse*. In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Filmtheorie*. Mainz 2002, S. 130–167.
- Kessler, Frank (Hg.): *Georges Méliès - Magier der Filmkunst*. Basel 1993.
- King, Geoff; Krzywinska, Tanya: *Science fiction cinema. From outerspace to cyberspace*. London 2000.
- Kirchenrat des Kantons Zürich (Hg.): *Die Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments*. Zürich 1967.
- Kirchmann, Kay: *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*. Opladen 1998.
- Klein, Norman M.: *The Vatican to Vegas. The history of special effects*. New York 2004.
- Klotz, Volker: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio von Cervantes zu Faulkner*. München 2006.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 18. Aufl. / bearb. von Walther Mitzka. Berlin 1960.
- Kluge, Friedrich: *Seemannssprache. Wortgeschichtliches Handbuch deutscher Schifferausdrücke älterer und neuerer Zeit. Nachdruck der Ausgabe Halle 1911*. Kassel 1973.
- Koschorke, Albrecht: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt/M. 1990.
- Köster, Werner; Lischied, Thomas (Hg.): *Titanic. Ein Medienmythos* 2000.

- Kracauer, Siegfried: *Theory of film. The redemption of physical reality*. Princeton 1960.
- Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. 2. revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Aufl. Frankfurt/M. 1976.
- Kuhn, Thomas: *Die kopernikanische Revolution*. Braunschweig 1981.
- Kunitzsch, Paul (Hg.): *Claudius Ptolemäus: Der Sternkatalog des Almagest. Die lateinische Übersetzung Gerhards von Cremona*. Wiesbaden 1990.
- Künzel, Werner (Hg.): *Denken und Reisen*. Berlin 1993.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 1982.
- La Valley, Albert J.: *Traditions of Trickery*. In: Slusser, George Edgar; Rabkin, Eric S. (Hg.): *Shadows of the magic lamp. Fantasy and science fiction in film*. Carbondale 1985, S. 141–158.
- Lakoff, George: *Metaphors we live by*. Chicago 1980.
- Lakoff, George: *The Contemporary Theory of Metaphor*. In: Ortony, Andrew (Hg.): *Metaphor and thought*. 2nd ed. Cambridge 1993.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. Stuttgart 1990.
- Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Frankfurt/M. 1968.
- Löhneysen, Wolfgang Frhr. von (Hg.): *Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurt/M. 1993.
- Loiperdinger, Martin: *Lumière's Arrival of the Train. Cinema's Founding Myth*. In: *The Moving Image*, H. 4.1 2004, S. 89–118.
- Lübbe, Hermann: *Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs*. Freiburg/Breisgau 1965.
- Lucian von Samosata: *Eine wahre Geschichte*. In: Wieland, Christoph Martin (Hg.): *Lucians von Samosata Sämtliche Werke / aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von C. M. Wieland*. Darmstadt 1971.
- Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1992.
- Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung*. Opladen 1981.
- Maibohm, Ludwig: *Fritz Lang und seine Filme*. München 1990.
- Malthête, Jacques: *Essai de reconstitution du catalogue français de la Star-Film suivi d'une Analyse Catalographique des Films de Georges Méliès Recenés en France*. Bois d'Arcy 1981.
- Maul, Stefan M.: *Das Gilgamesch-Epos*. 2., durchges. Aufl. München 2005.

- Méliès Zauberwelt. DVD mit einer Kollektion von Filmen von George Méliès 2007. Frankfurt/M.
- Méliès, Georges: Die Filmaufnahme. (Erstmals 1907). In: Kessler, Frank (Hg.): Georges Méliès - Magier der Filmkunst. Basel 1993, S. 13–31.
- Menningen, Jürgen; Dütsch, Werner: Filmbuch Science Fiction. Köln 1975.
- Merklin, Harald (Hg.): Cicero, Marcus Tullius: De oratore. Lateinisch und deutsch. Über den Redner. Stuttgart 1976.
- Mertens, Sabine: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie. Hamburg 1987.
- Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster 2000.
- Metz, Karl H.: Ursprünge der Zukunft. Die Geschichte der Technik in der westlichen Zivilisation. Paderborn 2005.
- Michels, Karen; Warnke, Martin (Hg.): Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze. Berlin 1998.
- Miller, Norbert; Höllerer, Walter (Hg.): Jean Paul: Sämtliche Werke. Darmstadt 2000.
- Miller, Ron: The Dream Machines: Pictorial History of the Spaceship in Art, Science and Literature. Pictorial History of the Spaceship in Art, Science and Literature. Malabar 1993.
- Mogen, David: Wilderness visions. Science fiction westerns, volume one. San Bernardino 1982.
- Mullen, R. D.; Suvin, Darko (Hg.): Science-fiction studies. Selected articles on science fiction, 1973-1975. Boston 1976.
- Müller, Gerhard; Balz, Horst (Hg.): Theologische Realenzyklopädie. Berlin 2000.
- Müller, Oliver: Sorge um die Vernunft. Hans Blumenbergs phänomenologische Anthropologie. Paderborn 2005.
- Müller, Reimar: Die Entdeckung der Kultur. Antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur von Homer bis Seneca. Düsseldorf 2003.
- Oeri, Albert; Dürr, Emil (Hg.): Jacob Burckhardt: Historische Fragmente aus dem Nachlass. Berlin 1929.
- Ortony, Andrew (Hg.): Metaphor and thought. 2nd ed. Cambridge 1993.
- Panofsky, Erwin: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘. In: Michels, Karen; Warnke, Martin (Hg.): Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze. Berlin 1998.
- Paul, Jean: Komischer Anhang zum Titan. In: Miller, Norbert; Höllerer, Walter (Hg.): Jean Paul: Sämtliche Werke. Darmstadt 2000.



- Pecher, Claudia: Schiffbruch des Lebens und wundersame Errettung. Literarisches von bußfertigen Sündern. In: Roloff, Gert (Hg.): Jahrbuch für Internationale Germanistik. Ausgabe 2 / 2004. Berlin 2004.
- Peil, Dietmar: Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart. München 1983.
- Platzeck, Erhard Wolfram: Raimund Lull. Sein Leben, seine Werke, die Grundlagen seines Denkens (Prinzipienlehre). Düsseldorf 1962.
- Quintilianus, Marcus Fabius: Institutio oratoria, X. Lateinisch und deutsch. Lehrbuch der Redekunst, 10. Buch. Stuttgart 1974.
- Rahner, Hugo: Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter. Salzburg 1964.
- Remmert, Volker R.: Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktionen in der Wissenschaftlichen Revolution. Wiesbaden 2005.
- Renz, Peter (Hg.): Fantasie auf Schienen. Mit Beiträgen von Hans Christian Andersen, Peter Rosegger, Franz Kafka, Robert Walser, Josef Roth u.a. Eisenbahngeschichten. Friedrichshafen 1989.
- Reusch, Siegfried (Hg.): Das Rätsel Zeit. Ein philosophischer Streifzug. Darmstadt 2004.
- Riha, Karl (Hg.): Reisen im Luftmeer. Ein Lesebuch zur Geschichte der Ballonfahrt von 1783 (und früher) bis zur Gegenwart. München 1983.
- Ritter, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie Gesamtwerk Bd. 1-13; Bd 1. A - C. Basel 1971.
- Roberts, Adam: Science fiction. London 2000.
- Rolf, Eckard: Metaphertheorien. Typologie - Darstellung - Bibliographie. Berlin 2005.
- Roloff, Gert (Hg.): Jahrbuch für Internationale Germanistik. Ausgabe 2 / 2004. Berlin 2004.
- Rother, Rainer: Sachlexikon Film. Reinbek/Hamburg 1997.
- Rumpf, Lorenz: Naturerkenntnis und Naturerfahrung. Zur Reflexion epikureischer Theorie bei Lukrez 2003.
- Sabalat, Tina: Pascals "Wette". Ein Spiel um das ewige Leben. Das Fragment 233 der „Pensées“ Blaise Pascals. Marburg 2000.
- Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften. Hamburg 1990.
- Savigny, Jean Baptiste Henri; Corréard, Alexandre; Trempler, Jörg: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa. Berlin 2005.

- Schäfer, Eckart: Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos. In: Jehn, Peter (Hg.): Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt/M. 1972.
- Schiller, Friedrich: Der Geisterseher. Aus den Memoires des Grafen von O\*\*. Stuttgart 1996.
- Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. München 1977.
- Schluchter, Wolfgang: Rationalismus der Weltbeherrschung. Studien zu Max Weber. Frankfurt/M. 1980.
- Schmeiser, Leonhard: Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft. München 2002.
- Schmitt, Rudolf: Metaphernanalyse und die Repräsentation biographischer Konstrukte. In: Journal für Psychologie, H. 4/1995-1/1996.
- Schröder, Torben: Science Fiction als Social Fiction. Das gesellschaftliche Potential eines Unterhaltungsgenres. Münster 1998.
- Schweinitz, Jörg: ‚Genre‘ und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, H. 3/2 1994, S. S. 99-119.
- Seed, David (Hg.): A companion to science fiction. Malden 2007.
- Seeßlen, Georg; Jung, Fernand: Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. Marburg 2003.
- Selbmann, Sibylle: Mythos Wasser. Symbolik und Kulturgeschichte 1995.
- Sidler, Viktor: Filmgeschichte. Von den Anfängen des Films bis zum Tonfilm. Zürich 1982.
- Slusser, George Edgar; Rabkin, Eric S. (Hg.): Shadows of the magic lamp. Fantasy and science fiction in film. Carbondale 1985.
- Sobchack, Vivian Carol: Screening space. The American science fiction film. 2nd, enl. ed. New York 1987.
- Sobchack, Vivian Carol: The limits of infinity. The American science fiction film, 1950-75. South Brunswicks N.J. 1980.
- Sonesson, Göran: Über Metaphern in Bildern. In: Zeitschrift für Semiotik, H. 1-2 2003, S. 25-38.
- Sontag, Susan: The Imagination of Disaster. In: Amelio, Ralph J. (Hg.): Hal in the classroom. Science fiction films. Dayton Ohio 1974, S. 25-26.

- Spiegel, Simon: Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films. Marburg 2007.
- Stauffer, Marianne: Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter. Bern 1959.
- Stoellger, Philipp: Metapher und Lebenswelt. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont. Tübingen 2000.
- Störig, Hans Joachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. 2., durchges. Aufl. Stuttgart 1952.
- Stover, Leon: Science fiction from Wells to Heinlein. Jefferson, N.C. 2002.
- Stresau, Norbert (Hg.): Enzyklopädie des phantastischen Films. Filmlexikon Personenlexikon Themen - Aspekte; alles über Science Fiction- Fantasy- Horror- u. Phantastikfilme. Bd.13: Themen/Aspekte C-Z. 6. Erg.-Lfg. Meitingen 1998.
- Stresau, Norbert: Enzyklopädie des phantastischen Films. Filmlexikon, Personenlexikon, Themen, Aspekte, alles über Science Fiction-, Fantasy-, Horror- und Phantastikfilme. Weitingen 1986.
- Suerbaum, Ulrich; Broich, Ulrich; Borgmeier, Raimund (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild. Stuttgart 1981.
- Suin, Darko: H. G. Wells and Earlier SF. In: Mullen, R. D.; Suin, Darko (Hg.): Science-fiction studies. Selected articles on science fiction, 1973-1975. Boston 1976.
- Suin, Darko: Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre. New Haven 1979.
- Telotte, J.P.: Science Fiction Film. Genres in American Cinema 2001.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die phantastische Literatur. München 1972.
- Vater, Heinz: Einführung in die Zeit-Linguistik. Hürth-Efferen 1994.
- Virilio, Paul: „Fahren, fahren, fahren...“. Berlin 1978.
- Vogler, Christopher: The writer's journey. Mythic structure for writers. 2. Aufl. New York 1998.
- Guy, Gauthier Von Jules Verne zu Méliès oder Von der Gravur zur Leinwand: In: Kessler, Frank (Hg.): Georges Méliès - Magier der Filmkunst. Basel 1993, S. 53–58.
- Waldmann, Susann: Sintflut und Schiffbruch. In: Hohenzollern, Johann Georg Prinz von; Lange, Christiane (Hg.): Mythos und Naturgewalt Wasser. Cranach, C. D. Friedrich, Nolde, Beckmann... Katalogbuch zur Ausstellung: Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 3.6.-21.8.2005. München 2005.

- Weber, Thomas P.: Science & Fiction II. Leben auf anderen Sternen. Frankfurt/M. 2004.
- Weber, Thomas P.: Science Fiction. Frankfurt/M. 2005.
- Weischedel, Wilhelm (Hg.): Immanuel Kant: Werkausgabe. 8. Aufl. Frankfurt/M. 1991.
- Wells, Herbert George: The Time Machine. Reprint. New York 2001.
- Wetz, Franz Josef: Hans Blumenberg zur Einführung. Hamburg 1993.
- Wetz, Franz Josef: Timm Hermann: Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg. Frankfurt/M. 1999.
- Wieland, Christoph Martin (Hg.): Lucians von Samosata Sämtliche Werke / aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von C. M. Wieland. Darmstadt 1971.
- Willke, Helmut: Systemtheorie. Stuttgart 1993.
- Wolf, Angelika: Essensmetaphern im Kontext von Aids und Hexerei in Malawi. In: Wolf, Angelika; Stürzer, Michael (Hg.): Die gesellschaftliche Konstruktion von Befindlichkeit. Ein Sammelband zur Medizinethnologie. Berlin 1996.
- Wolf, Angelika; Stürzer, Michael (Hg.): Die gesellschaftliche Konstruktion von Befindlichkeit. Ein Sammelband zur Medizinethnologie. Berlin 1996.
- Wolfe, Gary K.: The known and the unknown. The iconography of science fiction. Kent, Ohio 1979.
- Woschitz, Karl Matthäus: Fons vitae - Lebensquell. Sinn- und Symbolgeschichte des Wassers. Freiburg/Breisgau 2003.
- Wünsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890 - 1930). Definition denkgeschichtlicher Kontext Strukturen. München 1991.
- Würzbach, Natascha: Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten. Trier 2006.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Athanasius von Dillingen: Argonautica Spiritu-Moralis ex Mortali ad Immortalem. 1660.
- Abb. 2: Der Wiederaufbau Jerusalems. Aus: Guillaume de Tyr. Historia rerum in partibus transmarinis gestarum. 1280.
- Abb. 3: Masaccio: Die Dreifaltigkeit. Florenz 1427.
- Abb. 4: Frontispiz von Galileis Dialogus de systemate mundi. Leyden 1635.
- Abb. 5: Nadar, Felix: Der Triumphbogen. Paris 1868.

- Abb. 6: Frank, Paul R.: Titelseite von Amazing Stories Heft 1. New York 1926.
- Abb. 7: Truchet, Abel: Plakat zu ‚L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat’. Paris 1895.
- Abb. 8: Vernet, Jean: Sturm mit Wrack. Frankreich 1754.
- Abb. 9: Becker, Murray: The Hindenburg Disaster. Lakehurst 1937.
- Abb. 10: Teacher in space backup watches space shuttle Challenger.
- Abb. 11: Teacher in space backup watches space shuttle Challenger.
- Abb. 12-16: Méliès, George: VOYAGE DANS LA LUNE.
- Abb. 17: Hopper, Edward: New York Movie. New York 1939.
- Abb. 18-23: Méliès, George: LE VOYAGE À TRAVERS L’IMPOSSIBLE.

## Filme

- 2001: A SPACE ODYSSEY. Kubrick, Stanley. Spielfilm, 141 mins. GB/USA 1968.
- ALIEN. Scott, Ridley. Spielfilm, 117 mins. GB 1979.
- COLUMBO GOES TO THE GUILLOTINE (Columbo, 1. Episode der Serie 8). Ausgestrahlt 1989.
- CONQUEST OF SPACE. Haskin, Byron. Spielfilm, 82 Min. USA 1955.
- DARK STAR. Carpenter, John. Spielfilm, 83 mins. USA 1974.
- DER PAKT DER WÖLFE. Gans, Christophe. Spielfilm, 152 Min. Frankreich 2001.
- DESTINATION MOON. Pichel, Irving. Spielfilm, 92 Min. USA 1950.
- DER HERR DER RINGE. Jackson, Peter. Spielfilm, 178 Min. Neuseeland 2001.
- FRAU IM MOND. Lang, Fritz. Spielfilm, 156 mins. D 1929.
- LE REPAS (DE BÉBÉ). Lumière, Louis; Lumière, Auguste. Film, 41 sek. F.
- LA MER (BAIGNADE EN MER). Lumière, Louis; Lumière, Auguste. Film, 38 sek. F 1895.
- LA SORTIE DE L’USINE LUMIÈRE À LYON. Lumière, Louis; Lumière, Auguste. Film, 46 sek. F 1895.
- LE VOYAGE À TRAVERS L’IMPOSSIBLE. Méliès, George. Film, 19 Min (374m), 40 Tableaus. F 1904.
- LE VOYAGE DANS LA LUNE. Méliès, George. Film, 13 Min. (260m), 30 Tableaus. F 1902.
- PLANET OF THE APES. Schaffner, Franklin J. Spielfilm, 112 mins. USA 1968.

THE SIXTH SENSE. Shyamalan, M. Night. Spielfilm, 107 Min. USA 1999.

SILENT RUNNING. Trumbull, Douglas. Spielfilm, 89 mins. USA 1972.

STALKER. Tarkovsky, Andreij. Spielfilm, 163 Min. UDSSR 1979.

STAR WARS. Lucas, George. Spielfilm, 121 mins. USA 1977.

## Internet

Christianson, Gale E.: Kepler's Somnium: Science Fiction and the Renaissance Scientist.

In: Science fiction studies, H. # 8 = Volume 3, Part 1 = March 1976. Online verfügbar unter <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/8/christianson8art.htm>, zuletzt geprüft am 03.03.08

Thiele, Ansgar: Schuss und Gegenschuss ist Krieg – Teil I: Überlegungen zu metaphorischen Prozessen im Film. Herausgegeben von metaphorik.de. (10). Online verfügbar unter <http://www.metaphorik.de/10/thiele.htm>, zuletzt geprüft am 17.03.08.

10 Filme der Gebrüder Lumière. Institut Lumière. Online verfügbar unter <http://www.institut-lumiere.org/francais/films/1seance/accueil.html>, zuletzt geprüft am 17.03.08.

Bickenbach, Matthias; Stolzke, Michael: Schrott - Wie es zum Unfall kommt - Genealogie mit Ahnenbildern. Online verfügbar unter <http://www.textur.com/schrott/schrott1c.htm>, zuletzt geprüft am 26.03.08.

Teacher in space backup watches space shuttle Challenger. Online verfügbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=Git1nrTAg5w>, zuletzt geprüft am 6.3.2008

.

## Anhang

### CD mit 2 Filmen von George Méliès

LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE. Méliès, George. Film, 19 Min (374m), 40 Tableaus. F 1904.

LE VOYAGE DANS LA LUNE. Méliès, George. Film, 13 Min. (260m), 30 Tableaus. F 1902.

Videoplayer.exe